

فصول

مجلة النقد الأدبي

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

المجلد العاشر • العددان الثالث والرابع • يناير ١٩٩٢

مسلسل رقم ٢٢

٤/٣

١٥٠
٢٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد المasher • العدد الثالث والرابع • يناير ١٩٩٢

٣
٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سكّير سكرّحان

مستشارو التحرير

زكّ نجيب محمود
سهير القلماوى
شكّوق ضيف
عبد القادر القط
مجدى وهبّه
مصطفى سويّف
نجيب محفوظ
يحيى حقى

رئيس التحرير

عز الدين إسماعيل

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفنى

سعيد المسيرى

السكرتارية الفنية

عصام ببهى
وليد منير
محمد غيث
أحمد مجاهد
أمّال صلاح

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات -
مضارب البها
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (امريكا
وأوروبا - ١٥ دولاراً)
ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ٠ ع. ٠
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٣٦٥٤٢٦
الإعلانات تنفق عليها مع إدارة المجلة أو متدبريها المتمدنين

● الأسعار فى البلاد العربية

التكويت دينار واحد - الخليج العربى ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين
٢٠٠٠ فلس - العراق دينار ورديع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ٢٥٠٠
ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٣٠ ريالاً - السودان ٤٠٠
قرش - تونس ٤٠٠٠ مليم - الجزائر ٢٤ ديناراً - المغرب ٦٠
درهماً - اليمن ٤٥ ريال - ليبيا دينار ورديع - الامارات ٢٠ درهم -
سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيسة - غزة ٢٠٠ سنت -

● الأسعار فى البلاد الأجنبية :

لندن ٤٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت .
الاشتراكات :

- الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠
قرش ترسل الاشتراكات بحوالا بريدية حكومية

٤	رئيس التحرير	● أما قبل
٥	التحرير	● هذا العدد
		— مجلدى وعية :
١٠	ثروت عكاشة	العالم الكبير والمفكر العظيم
١١	محمد أمين العالم	— قضية الإبداع وأفاقها للمعرفة
١٨	عبد الغفار مكاوي	— الأزمة أم الإبداع
٣٧	صلاح قصوة	— أنطولوجيا الإبداع الفني
٥٠	يحيى الرخاوى	— طاقة المدون وحركة الإبداع
٦٧	نبيلة إبراهيم	— خصوصيات الإبداع الشعري
		— دول المروعة الخلفية
٨٣	محمد طنتح	في الإبداع والتحليل
	في. فيكتوري	— عن الشعر واللغة غير العقلانية
٨٨	ترجمة : مكارم الغمري	
٩٨	وليد محمد إبراهيم	— توحيد الخلق في إبداع فنان
		— الاختراع والإبداع
١١٤	عصام جبر	في كتاب «العدسة»
		● الواقع الأدبي
		● تجربة نقدية
		— قراءة لغوية في مسرحية « البحر »
١٢٥	محمد عبد المطلب	لأس دلود
		● عروض كتب
		— الجلود السوسيو تاريخية لحركة الإحياء
	ثالث : مبحث الجبار	قراءة في كتاب « قصيدة المضي »
١٤١	عروض : عبد العزيز مولى	— دراسات في الشعرية :
		الشاعر غوثية
١٤٨	عروض : محمد الناصر النجدي	● تحقيق
		— الرواية الصحيحة للقرنفة لمطلقة
١٦٩	فضل بن عبد المولى	عمر بن كلثوم
		● رسائل جلمية
		— مفهوم الوثائقية في أدب
		عمر البدوي القصص
١٩٠	عروض مصطفى عبد الشافي مصطفى	
		● وثائق
	ثالث : فقهيات ماينركس	— يد الشمال : آراء حول الاستعارة
١٩٥	ترجمة : سعد اللقح	
	ثالث : ت. س. ألوت	— جدوى الشعر وجدوى النقد
٢٢٩	ترجمة : ماهر شفيق فريد	
		— الأدب المقلد وبداية الأدب
	ثالث : نقيب الحناد	المقارن
٢٤٥	تقديم : مبحث الجبار	
٢٦١	التحرير	● كشاف المجلد المعاصر
٣	ترجمة : ماهر شفيق فريد	● This Issue

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

الماقبل /

فقد طرح ديكرت على العالم ذات يوم «الكوجيتو» الخاص به (أنا أفكر فإنا إذن موجود) ، جاعلاً الفكر بذلك هو الدليل إلى الوجود والمعيّن له . وأرجو ألا يكون من باب المغامرة غير المأمونة أن نفكر اليوم في تحويل هذا الكوجيتو أو تحويله إلى صيغة أخرى هي : «أنا أعرف فالعالم إذن موجود» ، فتكون المعرفة عندئذ هي الدليل على الوجود ولكنها غير سابقة عليه . ذلك بأن فعل التعرف لا يشي موضوعه وإنما ينشئه موضوعه . وإذا نحن نظرنا في السعي الإنساني كله على مدى الزمن لأدركنا أن غايته القصوى كانت المعرفة ، والمزيد من المعرفة . ولعله لم يتضح في زمن ما أن هم الإنسان الأكبر في الحياة هو المعرفة بقدر ما يتضح في زماننا . وأوشك أن أقول إن العالم في هذا الزمن يتحول على نحو لا يخفى على المراقب من فعل التفكير إلى فعل التعرف شيئاً فشيئاً . هل هذا صلة بالغايات العملية (البراجماتية) التي تزاخم الفكر للمجرد وتحاول زجزجته عن موقع الصدارة ؟ هذا فرض جائز ؛ وقد تكون هناك فرض أخرى أقل أهمية في تفسير هذا التحول . ولأن الرغبة في المعرفة وللازيد منها هي الدافع المتسلط على النشاط الإنساني والموجه له ؛ ولأن هذا النشاط قد امتد إلى أفاق دقات الوجود لكي يكشف عنها ، فإن كم المعارف التي تحققت وتراكمت في زمننا هذا ، والتي مازالت تتحقق وتتراكم ، قد صار معجزاً للتصور . وهكذا أصبح فعل التعرف تحقّقاً للموجود وليس للغائب ؛ للواقع العياني وليس للتصور .

وأمام هذا الكم الهول من المعرفة المتحققة يوماً بعد يوم ، كان لابد - التماساً للفائدة - من تصنيف المعرفة التي أصبحت متاحة في كل قطاع من قطاعات المعرفة ، وتطوير نظم «كمبيوترية» لتيسير الحصول عليها .

حقاً إن مبدأ تصنيف المعرفة ليس جديداً ؛ فمذ زمن بعيد صنفت المعاجم اللغوية كما صنفت الموسوعات أو دوائر المعارف العامة . لكن المعرفة في زمننا فرضت لنفسها لوئناً من التصنيف النوعي في فروعها المختلفة لعله - لكثرة وتنوعه - قد صار هو نفسه في حاجة إلى تصنيف . ولعل نموذج التصنيف الذي ساعدت عنه وشيكا يدل دلالة كافية على المدى البعيد من التحرر الذي وصلت إليه عملية تصنيف المعرفة . فحين يذى الآن تصنيفان ؛ الأول منها صنعة رودا توماس نرب ، وعنوانه «الموسوعة العالمية للاقتباسات» «The International Thesaurus of Quotations» ؛ نشرت سلسلة بنجرين في عام 1973 ؛ والأخر صنعة جونان جرين ، وعنوانه «معجم الاقتباسات للمعاصرة» «A Dictionary of Contemporary Quotations» ؛ نشرت سلسلة بان في عام 1982 . ومن الواضح أن العمل إنما انصب على ما سمي الاقتباسات . ولكن ما هذه الاقتباسات ؟ إنها نصوص قصيرة ، قد تكون في جملة واحدة ، بسيطة أحياناً ومركبة أحياناً أخرى . وهي نصوص ينزّرها المصنف من سياقها لدى كتاب أدباء مرموقين ، تختلف أزمانهم أو تتحد ، كما تختلف بيئاتهم ولغاتهم . فهي إذن مستخرجة من نطاق واسع جداً من الكتابات . وهي اقتباسات غثارة بغنائية ، ونتيجة لبقظة وتنبه شديدين ؛ لأن انتزاع نص من سياق له يلف بعد ذلك منفرداً وبالأبدان لا يتأتى إلا لعين بصيرة . وهي في الغالب نصوص كثيفة المعنى ، ولكنها أيضاً موجبة . وعلى الجملة فمن الممكن أن نقول إن كل نص منها يعطّر معرفة حيصة بموضوعه . وقد اجتمع لكل من المصنفين قدر كبير من هذه النوعية من النصوص الدالة بذاتها ، والصالحة في الوقت نفسه لأن تكون حافزاً على مزيد من التعرف . ولكن حشد هذه الاقتباسات بين دفتي كتاب حيثما اتفق لم يكن ليؤدي الغاية القصوى من التبع المرجوة منها ؛ ومن ثم برزت ضرورة تصنيفها أبجدياً كما تصنف المعاجم والموسوعات . وكان لابد عندئذ من جمع الاقتباسات المختلفة ، الواقعة في قطاع معرفي واحد ، أو التي تلتصم حول موضوع بعينه ، تحت المدخل الدال عليها ، ثم كان التصنيف الأبجدي هذه المدخلات .

وعلى سبيل المثال فلنقرأ في حرف الـ (C) هذا المدخل : Creation ، أي الإبداع ، فنجد جملة الاقتباسات التي اختارها المصنف من كتاب غنطلين في الزمان والمكان واللغة ، التي تتصل اتصالاً مباشراً بموضوع الإبداع . وبعض هذه الاقتباسات تتعلق بشخص المبدع ، وبعضها يتعلق بالإبداع ذاته ، وبعضها يجمع بينهما .

في المصنف الأول نقرأ - على سبيل المثال - قول «سنيكا» : «إن الفنان ليجد في عملية التصوير متعة تفوق تلك التي يجدها عند فراغه من الصورة» ؛ وقول «اسكار وأيلد» : «إن الخيال يحاكي ؛ أما الروح التقليدية فهي التي تدفع» ؛ وقول «برنارد شو» : «إذا أنا قيدت المستقبل فإني بذلك أقيد إرادي» ؛ وإذا أنا قيدت إرادي فإني بذلك أحقت الإبداع» . وفي المصنف الثاني نقرأ قول «ماكس إرنست» : «ليس هناك ما هو غامض في شأن الأصالة ، ولا ما هو وهمي ؛ فالأصالة هي مجرد خطوة جاوزة» ؛ وقول «بول جردمان» : «كل الناس مبدعون ، ولكن أقل منهم فنانون» ؛ وقول «هوريا بوي» : «ينبغي أن يدرك الفنان أنه لا يبدع - إنه يمسّد .. إلخ . وهذه الأقوال وتلك تقرب في المصميم من قضية الإبداع .

وعلى هذا النحو يكتسب تصنيف الاقتباسات بعداً معرفياً ، ويدخل ضمن التصنيفات المتزايدة لشئ افق المعرفة الإنسانية .

وليس التحوير

هَذَا العدد

المختلفة في تلك المجالات . وهو يلاحظ دائماً في هذه المجالات أنه على الرغم من خصوصية الإبداع وتفرد ، يظل متسبباً إلى دالة كلية عامة ، كما يظل مشروطاً بشروط موضوعية لتسقطه في المستوى الذي يمتدحه صفحة الإبداع عن جدلية . ومن هنا فإنه إلى جانب اعترافه بفردية الابداع ، وبالإبداع في الشكل الدال ، خصوصاً في مجال الأدب والفن ، يؤكد الدور الاجتماعي والتاريخي الذي يردد هذا الإبداع ، ومنه قيمة المعرفة .

● ثم تأت دراسة عبد الغفار مكاوي ، التي تحمل عنوان « الأزمة أم الإبداع : محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي » . وإذا كانت الفلسفة منذ بداياتها الأولى قد واجهت أزمة الوجود فإنها لم تشرع في مواجهة أزمتها الخاصة إلا عندما امتدت وحيا بدايتها ، وذلك في العصور الحديثة نسبياً . ومن هنا كانت وثقة الباحث مع أزمة من أعلام الفلسفة في العصور الحديثة ، هم : ديكارت وكايتل وميبل وسرل .

ومنذ البداية يعزو الباحث إلى الأزمة دوراً إيجابياً فاصلاً ، فهو — في منظوره — وراء كل جديد مغاير لما سبقه في مجال النشاط الفكري الفلسفي وغير الفلسفي . ومفهوم « الأزمة » عنده يتجسد في « التناقض » بشقيه : المنطقي — الجبرلي والزمني — التاريخي . وعلى هذا الأساس كانت وقته مع أريك الفلاسفة . ذلك بأن ديكارت — في رأيه — قد عاين التناقض المائل في حيرة الفكر مع نفسه ، فشكك في كل شيء ، ولكنه لم يجد مناصاً من إثبات حقيقة وجود الفكر وبقائه من خلال الشك نفسه ، ومن ثم انتقل ديكارت إلى إثبات وجود « الله » والفكر . أما كايتل فقد انطلق من رايته التناقض على أنه مجرد مظهر ويوم خادع من أوهام العقل الخالص ، مبيهاً كيف أن تناقضات المعرفة ، وكذلك التناقضات التي يقع فيها العقل نتيجة لطموحه إلى معرفة المطلق دون أساس تجريبي أو حتى يستند إليه ، هي ظواهر حثيئة أوبائية للمعرفة ، ينبغي تجنبها إذا أردنا للفلسفة أن تكون نقدية وعلمية . وأما ميبل — ومعه كوكبة الجليليين على اختلاف تصوراتهم لماهية الجدل وأشكاله — فلا ينفي الجدل ، بل يؤكد وجوده ، وأنه عنصر أساسي في المعرفة ، وعرك للفكر والواقع جميعاً ، وأنه روح المنهج الجليلي ، الذي زعم ميبل أنه المنهج العلمي الوحيد ، وأراد له أن يجيب

● في هذا العدد تستأنف « فصول » مناقشات نقضية الإبداع وما يفرع عنها من مشكلات ، لا لكي نصل إلى نهاية للنظر في هذه القضية ، فلا نهاية للنظر في الأمور المعرفية ، ولكن لأن ما تقدمه هنا ، بالإضافة إلى ما قدمته في عددها السابق ، يوشك أن يجيب عن معظم الأسئلة المثارة حول هذه القضية ، قديماً وحديثاً ، كما أنه يصلح ركيزة طيبة لأي محاولة — مستقبلاً — لمحاولة النظر فيها ، أو طرح أسئلة جديدة تتعلق بها .

ولأن قضية الإبداع أوسع نطاقاً من أن يحيط الفكر الأدبي والتدني وحده بأبوابها المختلفة جميعاً ، أو أن يسير أموارها البسيطة : ولأنها في وضعيتها الأصلية كانت — أو صارت — قضية معرفية من الطراز الأول ، كان من الطبيعي أن تضح فصول صدرها . وهي المختصة في التند الأدبي — لجملة من النظم المعرفية ، التي تقع قضية الإبداع — على نحو أو آخر — في دائرة اهتمامها كذلك ، إيماناً بأن الظاهرة الواحدة قد تكون من التحديد — كما هو الحال في ظاهرة الإبداع — بحيث يتضمن تضافر النظم المعرفية المختلفة على تحليلها وفهمها .

● من هنا يبدأ هذا العدد بوثقة ثانية مع الفكر الفلسفي ، لا في تأمله في الوجود الخارجي حسب ، بل في تأمله لذاته كذلك ، بوصفه نشاطاً إبداعياً .

● وقد توجّهت المجلة مجموعة من ثمانية أسئلة إلى جمهور أمين العالم بوصفه مستقلاً بالفلسفة وبالتد ، منها ما يتعلق بالإبداع الفلسفي والفكرية بعامة ، ومنها ما يتعلق بالإبداع في مجال الأدب والفن ، ومنها ما يتعلق بما يسمى التند الإبداعي ، فضلاً عن تعلّقها بجملة من القضايا التي تتعلق بشروط عملية الإبداع . . إنع وتشكل إجابات الكتاب مقالاً متصلاً ومتسقاً ومتربطاً ، صالح فيه الكتاب هذه القضايا من منطلقات فكرية واضحة ومحددة ، سواء فيما يتعلق بمفهوم الإبداع في ذاته ، أو في تحقّقه العمل على المستوى الفكري والعلمي والتاريخي والاجتماعي ، فضلاً عن المستوى الأدبي والتدني . وهو يلمّص هذا المنطق إلى أن كل إبداع هو كيان مستقل ومتميز بذاته ، ومكتسل بمناصره وتكويناته ، دون أن يعني ذلك الانقطاع عن مصادر هذه العناصر والتكوينات . ومن هذا المفهوم الأساسي يتجه الكتاب إلى امتحانه في أشكال الإبداع

ويعد أن يستعرض الباحث بعض المراحل التاريخية لعلم الجبال ، ويرصد تطور مفهومه ، يخلص إلى قضية جمالية يسمي إلى إثباتها ، مؤكداً أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود ، وليس شكلاً من أشكال الوعي .

ويعقد الباحث حواراً مع الآراء المخالفة لهذا الفهم ، التي اكتسبت شهرتها وحظوتها دون استحقاق نتيجة لكثرة ترديدها .

ومنذ البداية يحدد الباحث مستويين يتسبان إلى الظاهرة الفنية ، دون أن يمثل أي منها عملاً فنياً : الأول هو ما يسميه الطابع الفني ، الذي يتسلل إلى عارسات الإنسان في الدين والعلم والفلسفة والعمل ، والثاني هو ما يطلق عليه الوصف الذي يدرجه في التسجيح الفني ، حل نحو ما يظهر في الحلم واللعب والسحر والأسطورة .

ثم يبرز الباحث على مشكلة الجمال والقيمة فيؤكد اقترانها ، على أساس أن الضرورات التي تتحول إلى معنكات أو مادة فخل لابد أن يُتخَب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية ، فتفاضل المعنكات وتترتب . والقيمة عندئذ هي الوعي بالمعنكات ، واعتبار للغايات والوسائل ، وتأثير في العالم .

وعرض الباحث للروية الفنية بوصفها تقيس ما يسميه سارتر « روح الجبل » ، ويقول إنها تدنو من تعريف بروس للفن بوصفه إعادة اكتشاف للواقع والسيطرة عليه ، وطرحه أمام أعيننا . ثم يتساءل الباحث : لماذا يقرن الفن بآلة الاتصال ؟ ثم يجيب بأن الاتصال هو التعبير الإنساني عن حقيقة ما يظفر به الإنسان ، وأنه القرنين الإنساني المباشر لأية ممارسة .

وأخيراً يتناول الباحث موضوع الحب والمرأة والشباب بوصفه موضوعاً حاداً التردد في معظم الآثار الفنية ، فيرصد أسبابه ونتائجه ، ويحلل السبلات الإبداعية لهذا الموضوع .

● ثم تأل الدراسة الثالثة في هذا العدد فتنتقل إلى مجال معرفي آخر - بعد للجبالين الفلسفي والجبال - هو المجال النفسي . ذلك بأن مدلول علم النفس ، على اختلاف منطلقاتها وألياتها وبنائها بصفة عامة ، قد وجدت من حها المشروع أن تعرض لقضية الإبداع بعلة . والإبداع الفني على وجه الخصوص .

وفي هذا الإطار تأل دراسة يحيى الرغلاوي تحت عنوان « طاقة المدون وحركة الإبداع » وفيها يحاول الباحث أن يربط بين طبيعة المدون وجوهر الإبداع فيما يتفان فيه أو يختلف على حد سواء .

يبدأ الباحث فيميز المدون من العنوانية بأنه غريزة إيجابية حفظ الفرد والنوع ، كما يميز بين « الإبداع الخائلي » و « الإبداع التواصل » ، مؤكداً أن الإبداع الأول هو القادر على استيعاب طاقة غريزة المدون الإيجابية ، التي تطورت فجاوزت غاية حفظ الفرد والنوع إلى غاية أعلى هي الارتقاء بالإنسان إلى ما يميزه بوصفه إنساناً .

الناجح السابقة ويلقي بها في غياهبات الموت والبل والنسيان . ثم يأتي هـرل صاحب لفلسفة الفيزيولوجيا أو الظاهرية ومؤسس منهجها ، فيكشف عن تناقضات النزعة النفسية في المنطق والرياضيات ، فضلاً من نسيتهما الخطوة ، ثم لا يلبث أن يخرج من هذا التناقض ليؤكد حقيقة الفكر وموضوعيته ، ويرصد نداهه الشهير : « فلنرجع إلى الموضوعات ذاتها ! » ، أو بالأحرى فلتنسى . حقائقها الموضوعية الثابتة وكنا نراها رأى العين .

ويستخلص الباحث أن التناقض وحدة صراع متفاعلة بين طرفين متلازمين ، يشترط أحدهما وجود الآخر ويستعيد في وقت واحد ، وأن التناقض المنطقي ، الذي يندم على كل فكر صادق وعلم دقيق أن يستعيد ويقضى عليه ، لا ينفي وجود التناقض أو التناقضات الجدلالية في الواقع والمعرفة السابقة . ومن ثم تبرز أهمية « المنهج » / للشروع ، الذي يبدأ ولا ينتهي ، ويكون ثمرة جهد صبور ، وقادر على التعاضد مع مناهج أخرى وقويها .

وينتهي الباحث إلى أن اللحظة النظرية والمخاضية التي نعيشها اليوم تلزمت الانكشاف إلى واقعنا الذي يكاد يصرخ مطالباً بمصباح المنهج الكفيل بتبديد ظلماته ، وتطحي عثراته وسطاقته ، بعد أن عاتينا « الفلق المنهجي » صمراً يقارب عمر النهضة الحرة الحديثة - إن لم يكن بناهز عمر عصر التنوير - حتى أصبح قلقاً متسلطاً - جعل البعض يلعب إلى أننا نعال من غيبة المنهج ، والبعض الآخر يذهب إلى أن السبب هو القوضي المبهجة والصراع الماحض بين المناهج المختلفة (النابعة من ثقافتنا أو لستعارنا من ثقافة الآخر) ، في حين نادى فريق ثالث بمنهج أسمى مستقل ، يمثل في « مشروع نهوض » كثر الحديث عنه في السنوات الأخيرة . ولعل هذه التناقضات التي ثلثت - ومزالت تكتل - في فكرنا وسجائنا ، وتخلل أزمنا الراحة ، أن تمنحنا من فكر جديد وسجة مغيرة ، فالأزمة هي أم الإبداع .

● ومن مستوى الفكر الفلسفي البحث تتحرك إلى مستوى الفلسفة الجبلية أو فلسفة الفن على وجه التخصيص ، وهي الفلسفة التي حاولت أن تخرج من عبادة الفلسفة التفضيحية في منتصف القرن الثامن عشر على يد للفكر الألماني بومجارتن ، لتستغل لحظفل الخاص بالمرقة الجبلية ، ولتؤسس ما يسمي علم الجبال (الإستطيقا) .

وفي هذا الإطار نلقى صيلاح كصوه في مقالته « أنطولوجيا الإبداع الفني » . ومع أن البحث في الأنطولوجيا يشكل ركناً أساسياً من أركان الفلسفة التقليدية العلة فإن الباحث سرعان ما يضعنا في قلب علم الجبال ، فمن باب هذا العلم كان مدخله .

يبدأ الباحث بأنه يطرح السؤال القديم الجديد : ما للفن ؟ وما طبيعة العمل الفني ؟ ويم يميز الإبداع الفني ؟

وواضح أن هذا السؤال المشتب يقع في نطاق علم الجبال ، الذي يهدف أساساً إلى البحث في المعرفة الحسية .

وإزدواج مسار عملية الائتمال (من المؤدى الشئى إلى الجياعة الشعية، ومنها إلى المؤدى الشئى مرة أخرى .. وهكذا) .
أما خصوصية التأليف في الأدب الشئى فتكمن أساساً في مجهولية المؤلف، كما تكمن - على مستوى ثالث - في قدرته على التغير والتحول من خلال عمل الرواة المبدعين . كذلك فإن نصوص الأدب الشئى شديدة الصلة بعضها ببعض؛ وهى تتكامل في إطار الفكر الكل للنظم . ومن خلال المثل الشئى والمحاكاة الشعبية والأخية الشعبية لمحاول الباحث أن تدلل على ما يميز الأدب الشئى بوصفه إبداعاً جماعياً عن الأدب الفردي .

وترصد الباحثة خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشئى وتحدثنا في جملة من السيات، تتمثل في اتصال الواقع بالواقع من خلال غلظه وتعامل النص الشئى مع أطياف عقل لأوضاع اجتماعية لا مع شخص؛ وبالسافة التى تحتفظ أساساً عن السطحية؛ وقلية أسلوب الإضافات في النص على الأسلوب التفرسى؛ والتكرار بما هو سمة بلاغية واضحة، لها وظيفتها التأثيرية الملائكة .

أما عن علاقة الواقع بالواقع في الإبداع الشئى فلها ثلاثة روافد: رافد الطبيعة؛ ورافد الليل إلى التجسيد؛ ورافد العالم الغيبى . وأخيراً تربط الباحثة بين الشكل والوظيفة من خلال تحليلها لخصوصية الأجناس الشعبية الأدبية، حيث يمثل كل جنس في حد ذاته كينونة واقعية حتمية، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة بذاتها، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى .

● ثم نتقل مع محمد مفتاح إلى أفق معرفى آخر، تتطرق فيه المعارف التقليدية المعاصرة مع العلم الذى يولد له أن يمثل عمل السيميوطيقا، وهو ما يعرف بالذكاء الاصطناعى . ومن هنا يجدنا الباحث عن « دور المعرفة الحلقية في الإبداع والتحول، وبعده الدراسة تقوم على نفي الفكرة القائلة بوجود مسارين متوازيين لا يلتقيان: مسار للبعد، ومسار النقد، حيث يرى الباحث أن الدراسات الفئسانية الجديدة تقدم نظريات ومفاهيم تجعل المبدع والحلل خاضعين للمعايير الذاتية نفسها التى تحكمهما معاً .
وقد بدأ الباحث دراسته بتوضيح بعض النظريات والمفاهيم، مثل نظرية التناس، التى تطالبنا بمراجعة مفهوم الإبداع حتى لا يبقى مفهوماً مجرداً متعاليًا، حيث صار من الأولى الحليته عن الإنتاج وإعادة الإنتاج .

كما أشار الباحث إلى نظرية بورس التى قامت على المسلة نفسها بأن عملية الإبداع وعملية الإنتاج وإعادة الإنتاج والمعلم والبناء تتطلق من شيء ما، أى من تولة أو رحم . وقد صاغ بورس عدة مفاهيم تؤكد هذا الرئي، منها مفهومان أساسيان هما مفهوم « اللؤولة » ومفهوم « الجبيورة اللالاية للاعتامية » . ويمكن عدّ هذين للمفهومين متوازيين لنظرية التناس، كما يمكن عد السيميوطيقا البيروسة أساساً من الأسس التى قامت عليها نظريات الذكاء

وفى سياق نظرية الفرائز يقارن الباحث بين الجنس والمعدون من حيث الطبيعة والمسار والتعبير والمخلف والوظيفة . ثم يقدم الباحث تحفظات خاصين بالتاريخ التضمينى لفظ أولًا، وعلاقة المعدون بكل من الذكورة والأنوثة ثانياً .

وينطلق الباحث فيما يمد يؤكد - من خلال سيقات التحليل والمقارنة - إسهام طاقة المعدون في استيعاب التناثر البيولوجى التلقائى، ومن ثم في الحيلولة دون العودة إلى حالة السكون التى تنجم كل ما يتجه نحو الحركة والنشاط والقدرة على الخلق والإبداع .

وتأسيساً على ذلك يكون المعدون الإيجامى إسهاماً في الإبداع، بمعنى أنه العمل على تكثيف الجرعة المشبعة لاختراق طبقات الوسى الذائق وتأكيد الوحدة والتميز عن الآخر، والحيلولة دون التناثر في شكل إبداع بديل (بعضى أو سلسى، كما هو الحال في بعض صور الجنون والانسحاب) . كذلك فإن طاقة المعدون بمناعتها الإيجامى ترتبط بالتأثير على إكمال حركة الإبداع وتصعيدها، حتى تتحرر وصى بالتلقى وتقلعه .

ويستنتج الباحث في النهاية أن غريزة المعدون تعطر من غريزة الجنس وأعمق منها غوراً، وأن الفرصة للتاحة للتعبير عن المعدون في حياتنا تبدو واعدة وعابرة لأن الإنسان يفتقر إلى الجهاز المناسب الصالح للتحكم في هذه الغريزة بصورة مباشرة، وأن إنكار هذه الغريزة أو إهمالها يُمَدُّ ترغصاً خطيراً، في حين يُمَدُّ ترويضها عن طريق التعليم الشرطى، أو إهدالها عن طريق الإعلاء والتعويض، وسائل مرحلية تعوق النمو في النهاية .

ويعدو الباحث إلى دراسة أنواع الإبداع من منظور بيولوجى الجلدور، وظيفى المحتوى، غالى الدافع، لفتح أفق جديدة لبحوث تبين على تفرقة جديدة، تسهم في مسار الإنسان وتكامله .

● ومن حقل الدراسات النفسية نتقل مع نبيلة إبراهيم إلى حقل الدراسات الشعبية، حيث تحدثنا عن « خصوصيات الإبداع الشعبي » . وهى تتطرق في دراستها هذه من حقيقة أولية، ترى أن الإبداع الشئى يمثل حماية تشبه حماية الفرائز، وأنه عملية طبيعية، تنتمى كل الانتباه إلى العملية الحضرارية إجمالاً . وبالرغم من أن التراث الشئى يمثل الذاكرة الجماعية، فهو قابل دوماً لاستقبال إضافات جديدة إلى نصوصه؛ ومن ثم يحدث ما يسمى بالامتلاء الحضارى للنصوص . وهذا الامتلاء إما يحدث من خلال مسارات ثلاثة: المسار الأول هو الذى يسمح بالإضافة للمرفية الكمية؛ والمسار الثانى هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى النصوص على الأشكال الجديدة؛ والمسار الثالث هو الذى يلخى جوانب من القديم ليحل محلها ما هو جديد . وخصوصية التعبير الأدبى الشئى ملازم بارزة، تخلص إليها الباحثة فيما يلي: الشفعية، التى تعتمد على حاسة السمع في عملية التوزيع؛ وقابليته لتثبيث عن طريق الكتابة، على نحو يسمح بتوليد عمليات أخرى للرواية الشفعية؛

الاصطناعي في وصف عملية الإنتاج والتلقي وتفسيرها ، وخصوصاً في استظهار مفهوم القرض الاستثنائي .

وقد خرج الباحث على النظرية المعرفية التي يتعلق منها الذكاء الاصطناعي ، والتي تتعامل من كيفية اشتغال اللسان البشري بصفة عامة ، حيث تؤدي هذه النظرية إلى جمع ما كان متوزعاً . وإذا صحت هذه الخلاصة يكون لزاماً علينا أن نسلم بأن للحل والمبدع تحكم فيها الآليات نفسها .

وعنا تصبح المعرفة السابقة المخزنة في الذاكرة أساساً لإعادة إنتاج التصور الأدبية والفنون وضروب السلوك البشري ، أو إنتاج معرفة شبيهة بها . فلذا كان لكل من المبدع والحل المجربة خاصة ، نجعل كلاً منها يسير في مسار معين ، فإن كلاً منهما يسير من قبل المعرفة المخزنة لديه في الذاكرة ، التي يعمل فيها الخيال عمله .

● ثم نقودنا دراسة تفكير شكولفسكي « عن الشعر واللغة غير العقلانية » ، التي ترجمتها مفاهيم الصوري ، من مستوى الفكر التأملي إلى مستوى الممارسة التجريبية . ذلك بأن هذه الدراسة تردنا إلى عملية الإبداع في جنس أدبي بعينه هو الشعر . وإذا كانت نيطة إبراهيم قد حدثنا عن الإبداع الجليبي فإن شكولفسكي يتوقف بنا عند هذا اللون من الإبداع الفريد ، وهو الشعر ، حيث استقر في العرف الأدبي أنه إبداع باللغة . والسؤال الأساسي الذي تطرحه هذه الدراسة هو : أية لغة ؟ وذلك لتنتهي إلى حاجة الشاعر للمبدع إلى لغة أخرى « غير عقلانية » .

ويكتو شكولفسكي واحد من جامعة الأوبويكز ، وهي إحدى جامعتين تكونان للدراسة الشكلانية الروسية التي انبثقت نقلها من تيارات الحداداة الشعرية في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحالي .

ويؤكد دراسة شكولفسكي كون الفكرة والكلام لا يكفيان للتصوير عن معاناة الملمه ، ولذا فالقائل حُرٌّ للتصوير ، ليس باللغة المقهورة فحسب ، ولكن أيضاً باللغة الذاتية ، وباللغة التي لا تملك معنى محددًا ، وهي تلك اللغة غير العقلانية .

ويُمل شكولفسكي من شأن الصوت في ذاته ، فالانفعال من الممكن التعبير عنه بصلب صوتي خاص يعمل خارج المعنى ، أو بالرمز منه ، حل إثارة استجابة للتلقي بصورة مباشرة ، ومن خلال انتفاخ الشاعر للأصوات يسعى إلى زيادة إيماجية أعماله ، مثللاً بذلك حل أن تلك الأصوات تمتلك قوة خاصة .

وشير شكولفسكي إلى الشجاعت الشعرية التي تبها بعض الأصوات دون الأخرى ، فصوت ما يثير الشجن ، وصوت آخر يبعث على البهجة ، وهكذا . ويستشهد شكولفسكي في معرض بحثه بكثير من النقاد والمبدعين اللذين يعضدون رؤيته هذه ، من أمثال « جريمان » و « جراسم » و « ديكتز » و « فونلت » و « فالنتين » . ويؤكد شكولفسكي كون الخلق المستشهد بها ترغم

على التفكير في أن « اللغة غير العقلانية » لما وجود ، وأن وجودها لا يتعين في شكلها التلق فحسب ، بل يتحقق فيها كذلك بوصفها كياناً كامناً في داخلنا ، هكذا ، مثلاً كانت الغائبة ماثلة بصورة حية في القصيدة القديمة ، دون أن يكون هناك وهي بها .

ويؤازر شكولفسكي بين طبيعة اللغة غير العقلانية ولغة الحديث عند الطوائف الدينية ، تلك اللغة التي تبدأ بالحركات التلقائية الصلصلة لجهاز الكلام .

ويتعامل شكولفسكي في النهاية : هل سيأق الوقت الذي نكتب فيه باللغة « غير العقلانية » أعمال أدبية حقاً ؟ وهل سيكون هذا نوعاً أدبياً خاصاً ، معترفاً به لدى الجميع ؟ ويجب شكولفسكي بأن هذا لو حدث فسوف يكون اعتداداً بظاهرة التباين بين الأشكال الفنية . ويتضامن شكولفسكي مع ي . سلافاتسكي في قوله إنه « سيحل الوقت الذي لن يتيم فيه الشعراء في كتابة أشعارهم إلا بالأصوات وحدها » .

● وهل مستوى التجريب كذلك تأتي دراسة ولده محمد إبراهيم الفاسحة لعملية الإبداع في الفن التشكيل تحت عنوان « توحيد الخلق في إبداع فنان » . وتقف به هذه الدراسة على تجربة طريقة للفنان الكبير صلاح طاهر في تشكيل أكثر من حسنة لوحة من لفظ « هو » ، الدال على الخلق سبحانه وتعالى ، تكشف عن طبيعة العلاقة بين الإنسان وخالق الوجود .

لقد استطاع صلاح طاهر أن يحقق من خلال هذا الموضوع « هو » الجانب الصوري من شخصيته كأفضل ما يكون التحقق . وقد تطور هذا التحقق تدريجاً من لوحة خطية إلى لوحات تشكيلية بحث ، تحول اللفظ إلى معنى وقيمة فنية في آن واحد .

وقد اعتمدت الباحثة في تحليل هذه اللوحات على الوحدة التي تجمع الجوانب الأساسية للإبداع الجليبي ، ألا وهي خبرة المبدع ؛ والتلق ؛ والعمل الفني . وقد اعتمدت في تحليل خبرة المبدع وبين تطوير الموضوع فكرياً ووجدانياً على الحوار معه وقراءة كتب عنه وما كتبه هو عن نفسه . واعتمدت في تحليل خبرة المتلق على رصد التفسيرات المختلفة التي تتجذر داخل المتلقي عند مشاهدته تلك الصيغ والأشكال المختلفة لـ (هو) . وقد تحركت في تحليل العمل الفني على مستويين ؛ الأول : يختص بتحليل القيم التشكيلية للعمل الفني من حيث كونه عملاً فنياً يتعامل مع قيم تشكيلية بحث ، والأخر تطبيقي ، يستند على بيان الأساس الفكري والوجداني الذي يتطرق منه الفنان ، من خلال مجموعتين من اللوحات ، فواقي خلفيتين متوازيتين ، إحداهما ممتدة والأخرى مضطربة ، تكشفان عن تتابع المعاناة الوجدانية والتأملية في خط متصل منذ البداية حتى اللوحة .

وتكشف الدراسة أن صلاح طاهر قد أراد من خلال موضوع (هو) أن يرد الكرة الفيزيقية في الكون كله إلى وحدة ميتافيزيقية ،

ثم للمنفويين ، يتم على مسلة أساسية بالفصل بين اللفظ والمعنى في الشعر ، لكنه يسجى من القيم بهذا الفصل ، من حيث يربط بين المعنى والصورة من أكثر كلامه من « للمنى » ، ويجعل العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة روح بجسد ، مرة ، وعلاقة قلب بمادة ، مرة أخرى ، ثم يصرح — لئلا — بأن « للمنى مثال ، واللفظ حلو » ، والمثال — بطبيعته — عهود ، لا يكاد يتغير ، فيضيق بذلك مجال « الألفاظ » و « المعاني » أمام الشعراء المحندين في عصره ، ويبرز تعصبه — الذى حاول إخضاعه — للقدماء ، الذين مثقوا — في التقيد العرى القديم كله — « العصر الألهى » للشعر ، عصر البناء والإحكام والإتقان ، الذى يتضائل أمامه كل إنجاز للمحندين ، حيث لا يعدو إنجازهم « النقش والتزيين » ، مع الكلفة الظاهرة !

وعل الرغم من أن ابن رشيق يلاحظ — مع ابن جنى — و « السماع للمعانى مع المؤلفين » ، بانتشار العرب في البلاد بعد الإسلام ، ويلاحظ — كذلك — غلبة « الاختراع » — في المعانى — عند بعضهم — كبشار وأبي نواس وأبي تمام وابن الرواس ، الذى يفضيه بوضوح مبرز — فإنه يعود ليصيح لتعصبه على المحندين بأن « العلوم والآلات ضيقت » — مرة — وبأن في المحندين « من إذا أعطى الحرف تماطى فوقه ، وأعطى على الناس الحسد ، وقال : أنا ولا أحد ... ! »

وبقدر ما ضيق ابن رشيق على الشعراء في المعانى والألفاظ ، عاد وضيق في اللغة نفسها — التى هى مجال « الإبداع » — عند — فنس على أن « الشعراء ألفاظاً مرموقة ، وأمثلة مأثورة ، لا ينهى للشاعر أن يحدوها ، ولا أن يستعمل فيهما » ، فانهى بالشاعر إلى أن يكون مجرد « مستهلك » لمخزون جاهز ، يصيرف فيه في حدود المؤلف والمتعارف عليه .

حيث يرى أن « في الفن ، وبالفن وحده ، سوف نجد نفوسنا الضالعة ، فهو قد يكون البديل إذا ما وعى الإنسان وصحت روحه » .

ومن هنا فإن (هو) يتجلى في اللوحات ليس بمعنى حشد وجدان الأمة الحرية ضد تجزئتها فحسب ، بل بمعنى « توحيد » بينه البشرية جملة إلى ما يهدمها بالعمار ، وما يهدد حضارتها بالفتنة .

● وأخيراً يلف بنا عصام عيسى في دراسته عن « الاختراع والإبداع في كتاب الممنعة » عند مسلة فالتا أن نلم بها في الممد السابق ، الذى حاولنا في جزء كبيره أن نلم بفضية الإبداع من المنظور النقدي العرى القديم .

وتقوم هذه الدراسة على محاولة استكشاف مفهوم كل من مصطلحي « الاختراع » و « الإبداع » ، اللذين يستخدما ابن رشيق في كتابه ، وتعرف عقلية كل مفهوم منهما ، بالعودة إلى ما يتصل به من قضايا أثارها ابن رشيق ، أهمها قضيتا : اللفظ والمعنى ، والقدماء والمحندين .

فإن رشيق يجعل « الاختراع » خاصاً بالمعنى ، من حيث هو « خلق المعانى التى لا يمتنع إليها ، والإتيان بما لم يكن منها قط » ، أما « الإبداع » فهو خاص باللفظ ، لإتيان الشاعر « بالمعنى المستظرف ، الذى لم يجر العادة يثله » ، والذى يتكشف في الأخير — عن أنه — هو نفسه — المصطلح الذى بدأ عبد الله بن المعتز استخدامه حين ألف كتابه « البديع » .

ويلاحظ الباحث أن استخدام ابن رشيق للمصطلحين ، ومن

●

إلى القارىء العزيز

بظهور هذا العدد تكون « فصول » قد أنجزت مشروعيها في تأسيس فكرنا النقدي على المستويين النظرى والعمل ..

وبهذا العدد ينتهى لقاءنا المنتظم ، الذى دام أحد عشر عاماً ، ولكن علاقتنا التى توقفت خلال هذه الحقبة المباركة وقبلها لن تنقطع ، بل ستظل موصولة بإذن الله ، ولكن عبر أشكال أخرى من التواصل .

وفيس الصحرير

الدكتور مجدى وهبة • العالم الكبير والفكر العظيم

ما أصبق الشاعر اليونانى ميثلير حين قال : ألاما قبل الإنسان حين يتجلى فيه إنسانيته . وإذا ما حاولت أن أصف إنساناً بما وصف به هذا الشاعر الإنسان النبيل فوجدتك أنت أولى بهذا الوصف .

كان أول ما عرفته مع بداية الخمسينيات قارئاً له فإعجبت به . ومع أوائل الستينيات كان له منه إلى حوز مشكور حين قام بالترجمة الفورية من الفرنسية إلى الإنجليزية لمحاضرات مؤرخ الفن الفرنسى وبنه وبيع بالمخمة العربية ، وإذا نحن بعد صديقان ، لم نلجب صلاتنا على امتدادها شافية ما . ومع سنة ١٩٦٦ وكنت وزيراً للثقافة وجدته غير من أستاذين به فى شؤون العلاقات الثقافية الخارجية فاستلقت إليه وكالة وزارة الثقافة فى هذا المجال ، فإذا هو - يشهد الله - يملك الجهد كله ويضطلع بتلك الشؤون الثقافى غير اصطلاح فى تفانى وإخلاص من كلمة لا مثيل لها تخضعت من صلات بين وزارة الثقافة وبين الهيئات الثقافية الخارجية عادت بالضغط الكثير الذى تتعين له به مصر . وحين كان المبد الأسمى للهيئة القاهرة الذى أجهته وزارة الثقافة سنة ١٩٦٩ كان هو حامل المصب الأكبر فى ذلك العمل الذى وصفه رئيس الجمهورية جمال عبد الناصر يومئذ فى خطابه بأنه الرد الثقافى على الهزيمة العسكرية . فلقد امتزج همه دوماً بالحلب إذ كان يؤمن أن العمل لا يقوم ولا يتم إلا عن حب .

وما أحسب طالباً من تطلعو على يدى هذا الأستاذ الجليل بهجامة القاهرة - وما أكثرهم - لا يعرف له الإخلاص العميق والعلم الوفير مع الواضخ الجم والمطاءه السخى دون من أوترقب جزاء . وما من شك فى أن ما قدم من مؤلفات شائعة وأبحاث شائعة ودراسات جامدة بترجم كتمة ومعاجم أدبية وفنية لم يسبق إليها وقواميس لغوية على خط جديد لا ضرب لها . . . سيقى الدهر عاقلة يتخلو اسمه ، ففى نتاج علم واسع أصيل لا يقوى على تحصيله إلا القليل النادر . وما كان هذا النتاج الفزير إلا عن إلمامه العميق الذى قل أن يصر قلب مثله - بلغات شتى كالإنجليزية والفرنسية والإيطالية واليونانية واللاتينية والعربية . ولم ينس جمع اللغة العربية بمصر هذا الرجل الناب المرفد لضمه إليه ليكون عضواً من بين أعضائه .

ويشاه القدر مع ظروف سياسية قاسية أن يتمتع مجدى وهبة بتصاير أملاكه وأملاك أسرته ، فما هو هذا لجدى من كيان ، بل ظل على شجاعته وثباته واتكابه على العلم والتأليف والمطاء . بل لقد كتبت هذه المحبة أكبر حائز له على أن يعمل المعلم والتأليف والمطاء بهجدة أجدى وطاقة أوسع وكما كان جدى مع هذا كرمياً الكرم كله ، يسخر بما يملك ، قل ثروته أو كثر ، بل كان مع قلة ثرائه أجود منه مع كثرته على سريه وكتابه . وكما من أسر محمد له إلى اليوم رعايته وأمولاته لأبنائها ، لا فرق عنده بين عقيدة وعقيدة .

عرفه يوسا الصديق وكان أولى به أن يوسا نفسه فى تلك المهن التى تتوالى عليه . كما عرفته يرد الإسامة بالإحسان ، فما تركت إسامة فى نفسه أثراً ما ، بل كان دوماً الرجل السميع الدافق للخطبة الذى يعمل الود للناس جميعاً ، من أساء إليه قبل من أحسن إليه . ولا أملاك هنا ، كما لا يملك أصدفك ويحك وتلاملك ومريدك ، وغير هؤلاء ممن مهلوا من علمك وفطنتك وإحسانك غير أن نسال الله لك الرحمة الواسعة . فما أشق على نفسى أن ألق اليوم لأرثايتك ، وقد أفكر هنا قول شوقى فى رثاء حافظ قد كتبت أوبر أن تقول رثايتى بامصنف الموقر من الأحياء .

عزاء لا يملك قللى أن يفضح همه ، فالمصطب جمل والمطرب عظيم . وما علينا إلا أن نصبر لقضاء الله وقدره ، وهذا ما يملكه البشر .

ولا أقول وحداً ، بل أقول إلى الكلى .

ثروت عكاشة

قضية الإبداع وأفاقها المعرفية



توجهت مجلة «فصول» بهذه الأسئلة إلى الأستاذ محمود أمين العالم ، فكانت إجابته هي المقال التالي .

١ — هل يشكل مفهوم الإبداع مقولة من مقولات الفلسفة ؟ وبعبارة أخرى هل تمد الفلسفة مسألة الإبداع من أسئلتها الأساسية ؟

٢ — إذا كانت مسألة الإبداع تتناقل فلسفياً فكيف يكون الإبداع في الفلسفة ذاتها ؟ وبعبارة أخرى إذا كان الإبداع مسلماً به في مجال الفن فكيف يكون الإبداع في مجال الفكر ؟ وهل يكون متماثل إبداعاً يبحث في الإبداع *Meta - creativity* ؟

٣ — على مدى الزمن ارتبط الإبداع في الفن بتشكال خاصة في الأداء ، حتى أصبح الشكل بما يتطوى عليه من دلالة هو منط الإبداع ؛ فهل يصدق هذا المعيار على الإبداع الفكري كذلك ؟ أم أن للإبداع الفكري معايير الخاصة ؟

٤ — هناك أصوات في الماضي القريب وفي الوقت الراهن تذهب إلى أن النقد — في جانب منه حل الأقل — يكون عملاً إبداعياً ، شأنه شأن الأعمال الفنية ؛ فهل هذا ضرب من المجاز لم أن الوصف صحيح ؟

٥ — هل يمكن الكلام عن عصر أو زمن أو بيئة أو مناخ هو أكثر ملائمة للإبداع ؟

٦ — هل هناك عوامل خارجية يسببها في حياة المجتمع من شأنها أن تؤثر على النشاط الإبداعي في الفن وفي الفكر على السواء تأثيراً إيجابياً أو سلبياً ؟ أم أن الإبداع نشاط يتصلق بالمعيرية المنفردة أو الاستعداد الخاص للفرد ؟

٧ — هل يتوازى الإبداع في الفكر والإبداع في الفن في الزمن الواحد والبيئة الواحدة والمجتمع الواحد ؟ وما العلاقة بين حركة الإبداع في هذين المجالين ؟

٨ — في مجتمعتنا العربي ، قديماً وحديثاً ، كيف ترصد حركة الإبداع فنياً وفكرياً ؟

قضية الإبداع وآفاقها المعرفية

محمود أمين العالم

وأكثر من مصادره ، أو هو — على حد التعبير الاقتصادي ، مع الفارق في الدلالة — قيمة مضافة إلى عناصر إنتاجه وإنتاجه ، فإلهام على سبيل المثال مكون من نسبة معينة من الأكسوجين ونسبة أخرى من الهيدروجين ، إلا أنه تكوين جديد فوق عنصرَيه المكونين له ، فيعلم علاقة بينهما في حدود نسبة معينة نشأ كيان جديد هو الماء .

وكل إبداع مشروط ومنسوب ، ولكن شرطه ونسبته لا تلغى ذاتيته المميزة ، كما أن ذاتيته المميزة لا تلغى شرطه ونسبته . ويصدق هذا على مختلف المخلوقات والإبداعات الإنسانية ، العملية والنظرية ، والعمالية والتكنولوجية والوجدانية والسلوكية والعملية . ولنغرب مثلاً ناقصاً ، قد يساعدنا — برغم نقصه — على فهم ما نقصه ، هو الولادة . فالولادة إبداع بشري ، وإن يكن إبداعاً بشرياً

ناقصاً ، لأن الولادة والوالد لا يتحكمان تحكماً كاملاً في تشكيل هذا الإبداع . قد يتحكمان بعد الولادة في تشكيل المولود تشكيلاً نسبياً يمكن أن نقيمه بأنه إبداعي . على أن الولادة بشكل عام — بصرف النظر عن هذا النقص — هي إبداع . فالطفل المولود مشروط بوالديه أو مستمد منها — إذا أعطينا في حسابنا أطفال الأنابيب — ولكنه مع ذلك يشكل كياناً مستقلاً عنها . ويزداد استقلاله بنموه وتطوره . والاستقلال هنا لا يعنى الانفصال أو القطعية المطلقة ، وإنما يعنى اكتمال الحقيقة الذاتية المميزة ، فلكل طفل حقيقة مكتملة

متميزة ذاتياً ، من حيث الشعور والتفكير والاحتواء والحركة والسلوك والرغبات ، فضلاً عن أنه له اسماً وهوية ، أي أنه كيان متميز قائم بذاته ، دون أن يلغى نسبة إلى مصدر أو إلى مصادر متنوعة ، عضوية ونفسية واجتماعية ومعنوية ، إلى غير ذلك ، ودون أن يلغى هذا كملك حاجته إلى الرعاية والعناية . وهذه الصورة من التميز الكياني نجدها في إبداع إنسان آخر وإن يكن إبداعاً صناعياً ، نجده في أي بنية سيبريطيقية ، حيث تتم عملياتها

أكتب إيجابياً عن هذه الأسئلة ، التي تسلمتها منذ إلهام قليلة ، وأنا في سفر أنتقل فيه من بلد إلى بلد ، ومن ندوة إلى أخرى ، منشغلاً في الوقت نفسه بما يفرغُه السفر عادة من أهله وواجبات ومشاكل . فبعداً إن جاءت إجابتي سريعة وبمكررة وتلقائية ، ينقصها طابع الدراسة الدقيقة . إنها أقرب إلى التعللات الانطباعية — لو صح التعبير .

واسمحوا لي ألا أجيب عن كل سؤال على حدة ، بحسب تسلسل الأسئلة ، فقد أجيب عن أكثر من سؤال إيجابية واحدة ، وذلك لتداخل الأسئلة وتشابكها .

وقد أرى من الواجب في البداية أن أساول تحديد مفهوم الإبداع رداً على السؤالين الأول والثاني . ولن أسعى لتحديد الإبداع بحسب ما تحمله الذاكرة من رأى هذا الفيلسوف أو ذاك ، وإنما سأحاول أن أحدد هذا المفهوم بحسب إدراكي الخاص له ، دون أن استبعد بالطبع أن يكون هذا الإدراك ترميماً وتأثيراً لقرائات هذا الفيلسوف أو ذاك في فواصل مع خبرتي الخاصة .

وقد أدنى إلى ذهني في البداية التفرقة التي ألقها ابن سينا بين الخلق والإبداع . فالخلق عنده — فيما أذكر — يختص بالوجودات الطبيعية ، على حين أن الإبداع يختص بوجودات العقول . ونستطيع أن نستمد من هذه التفرقة التمييز بين مفهوم الخلق الدنيوي ومفهوم الإبداع الإنساني . فإذا كان مفهوم الخلق الدنيوي يعنى إيجاد الأشياء من عدم ، أي تلبس الأيس من لئس ، على حد تعبير الكندي ، فإن الإبداع الإنساني هو إيجاد متعلق منسوب إلى ما هو سابق عليه . غير أن هذا التعلق والانتساب هو شرط الإبداع الإنساني ، وهو مكون من مكوناته ، ولكنه ليس حقيقته الجوهرية من حيث إنه إبداع . ذلك أن الإبداع الإنساني أكبر من مكوناته

كل علم ، وإلا لم يكن إبداعاً . وهنا فقط تصحح الإضافة الكيفية والجلدة الاستحداثية بحدّ أساسياً من أبعاد الإبداع . فالإبداع الشعري - مثلاً - هو من حيث نشأته الأولى إبداع إنساني كمال الدلالة ، بمعنى أنه إضافة مستحدثة إلى الحياة الإنسانية ، وإلى التعبير الإنسانية الأخرى ، من قصص وكلام وموسيقى ، إلى غير ذلك . وما يتم به كل إبداع شعري جديد من تفرد وخصوصية هو إضافة كيفية إلى هذا الإبداع الشعري نى الدلالة الإنسانية الكلية ، وهو إضافة كيفية إلى الحياة الإنسانية العامة . إنه كلّ الدلالة ، برغم تفرد ، أو بفضل تفرد وخصوصيته . وهلم الفيزياء - إذا أردنا مثلاً آخر - هو إبداع إنساني كلّ الرؤية ، وإضافة كيفية مستحدثة إلى المعرفة الإنسانية . وكل نظرية جديدة من النظريات الفيزيائية تكون إبداعها بمقدار ما تلحقه من إضافة كيفية إلى كلية النظرية الفيزيائية ، وإلى الحياة العلمية الإنسانية عامة . وهل هذا فكل إبداع هو كذلك كشف واستحداث وإضافة كيفية ، سواء كانت هذه الإضافة علمية أو فكرية أو وجدانية أو مادية أو أخلاقية أو سلوكية أو اجتماعية . وهو كشف واستحداث وإضافة إلى إطار التنسّ الكلّ العام لكل مجال من مجالات النشاط الإنساني ، وإلى الحياة الإنسانية عامة ، كما سبق أن ذكرنا . وهذا بعد أسس آخر من أبعاد الإبداع الإنساني عامة .

عل أن هذا البعد الإبداعي ، بما يحمله من إضافة كيفية كلية الدلالة ، يرتبط بالضرورة بقيمة معرفية . ذلك لأن كل إضافة كيفية تعني مضاعفة مجال المعرفة والحياة والوجدان والعمل في حياة الإنسان . إن كل إبداع ، أيّا كانت طبيعته ، هو تحقيق موضوعي وقيمة معرفية في وقت واحد . فهو لا يضاف من معرفتنا بالواقع الطبيعي والإنساني فحسب ، بل يضاف كذلك من القدرة على السيطرة على هذا الواقع ، ومن ثم من القدرة على تغييره ، أيّا كانت طبيعة هذا التغيير : معرفية ، أو مادية ، أو وجدانية ، أو اجتماعية ، أو عملية ، أو مادية . فالوجديون أرسطو - مثلاً - كشف للعلاقات الضرورية الصورية في حركة الفكر ، ولكنه في الوقت نفسه معيار لقيم الصدق في التطبيقات المختلفة لهذه العلاقات . والأوجديون الاستقرائي الجدي ليسكون هو كشف لمعلاقات تجريبية تختلف عن العلاقات الصورية ، وهو معيار كذلك لقيم الصحة في أسس الاستخلاص المنطقي من هذه العلاقات التجريبية . والمنطق الجدل ليجل والمراس هو كشف لقوانين انتقال من الحركة في الفكر والمجتمع والطبيعة ، وهو معيار في الوقت نفسه لصحة هذه القوانين . ولا شك أن كل منجز من هذه المناسج للتطبيق الثلاثة هو إبداع كيمي في مجال المعرفة الإنسانية ، وإن كان يمر في الوقت نفسه عن قيمة معرفية خاصة من قيم الصدق والحقيقة ، إن هذه المناسج - كما نرى - تتضمن إضافة معرفية وقيمة في وقت واحد ، وهو ما يشكل بعداً من أبعاد إبداعها . ليس معنى هذا أن كل تطبيق للمنطق الصوري أو الاستقرائي أو الجدل هو عملية إبداعية ؛ فإن يترج من أن يكون تطبيقاً تكرارياً لإبداع تحقق . وهو لا يكون إبداعاً إلا إذا تحققت في إضافة كيفية

الداخلية بشكل ذاتي . إنها كذلك كيان مستقل بذاته ، وإن يكن ناقصاً ، لأنه مشروط دائماً بالبرهجة والعلاقات التي وضعت فيه . نستطيع أن نعمّم هذا القول - مع الفرق - على كل إبداع إنساني ، سواء كان إبداعاً أدبياً أو فنياً أو عملياً أو فكرياً أو علمياً أو تكنولوجياً أو اجتماعياً ، لكل إبداع هو كيان مستقل متين قائم بذاته . مكتمل بمتناصرة وتكويناته ، دون أن يعنى ذلك الانتفاع من مصادر هذه العناصر والتكوينات . هذه الكيفية المستقلة المتميزة الذاتية هي التي نطلق عليها أسماء مختلفة باختلاف الظواهر الإبداعية ، أدبية كانت أو فنية أو عملية أو تكنولوجيا أو اجتماعية ، مثل الوحدة المعنوية ، أو البنية للتفصّل الدلالة ، أو التكمّل البنوي ، أو التنسّ الخلق ، أو الاستقّ التفرّج ، أو الصدق المتناهي ، أو الآلية الدلالية ، أو الانتظام الحركي أو الترابط الاجتماعي ، أو المعقد الاجتماعي ، أو التعبير الذاتي ، إلى غير ذلك .

إن هذه الكيفية المتميزة الذاتية هي في تقديرنا نقطة البداية في تحديد الطابع الإبداعي للإبداع ، التي يمكن أن نلخصها في الهوية المكتملة والمكتفية - نسبياً - بذاتها ، دون أن يلغى هذا مشروطتها من حيث نسبتها إلى أصول أو حاجتها إلى عملية - في صور مختلفة - كما أشرنا في مثالي الطفل والبنية السبرنغية . ولست أقصد بالطابع الإبداعي هنا الدلالة الإبداعية ، وإنما ما يعطى للإبداع قيمته ، بصرف النظر عن دلالته .

ولكن هذا لا يكفي لتحديد إبداعية الإبداع ، وإنما تتحدد الإبداعية ، برغم خصوصيتها الكلية ويقرّها الدلائل ، بطابع الكلية والمعنوية ، سواء كان هذا الطابع إنشاء جديداً مستحدثاً ، أو انتساباً إلى موجود كل علم قائم بالقبل . لكل إبداع إنساني - في تقديرنا - هو تكوين جزئي خاص وتفرّد ، يعنى في الآن نفسه تكويناً كلياً عاماً ينشأ أو يتسبب إليه أو يفيض به . ويرجع هذا الطابع الكلّ العام للإبداع إلى طبيعته الإنسانية ؛ فغير هذا الطابع الكلّ العام ، يفتقد الإبداع طبيعته الإنسانية ، التي تجعله قابلاً للتواصل الإنساني ، ولا يكون له تفرد أو خصوصية نتيجة لذلك ، بل يصبح تفرد وخصوصية مسخاً وشذوذاً غير قابل للتصميم والدلالة والتوسيل . فلا تفرد بلا نسبة أو إضفاء إلى كلية ، ولا خصوصية بغير نسبة أو إضفاء إلى عمومية ، ولا إبداع إلا في هذا التلاقي والتوافق بين التفرد والخصوصية من جانب ، والكلية والمعنوية من جانب آخر . إنها وجهان لكل حقيقة إبداعية واحدة . ولا يفت هذا للظهور عند حدود ما قال به عبد القادر الجرجاني من المعاني الثواني التي تخرج بالنظم من حدود المعنى الواحد للباشر ، إنما المقصود هو الرحلة الدائمة من لتفرد الخاص إلى الدلالة الكلية العامة ، ومن الدلالة الكلية العامة إلى التفرد الخاص داخل كل بنية إبداعية . عل أن الرحلة إلى الكلّ العام ، وهذا الانتساب والإضفاء إليه ، لا يكون بفتكر المدعى لأفراد هذه الكلّ العام ، وإنما يكون بالإضافة الكلية إليه ؛ أي يكون التفرد والخصوصية إشتاء وإصباحاً وتطوراً وتجديداً أو إحياءاً لما هو

الجانب ، ويتم التعبير عنها تعبيراً خاصاً ، يتمثل في صياغات وأبنية تسعى إلى أن تتجاوز هي كذلك ما هو ساكن وجامد وثابت من صياغات وأبنية تعبيرية ، حتى تتلام مع مضامينها ودلالاتها المستحقة ، على نحو يجر توتراً في مجالات المعرفة والرؤية والقيم وأشكال التعبير ، ويدفع أحياناً إلى لثلال وصراعات وتحولات في بجمل الأبنية الفكرية واللغوية والقيمية والسلوكية والاجتماعية .

وهكذا نستطيع القول تلخيصاً لما كلة ، إن الإبداع ذو طبيعة مزدوجة ، هي جزء من حقيقة . فهو يتسب إلى جُلُود وأصول ولكنه يتجاوزها بالضرورة ؛ وهو يتسم بخصوصية وتفرّد ولكنه يتضمن دلالة كلية عامة ، ينشأ أو يتسبب إليها أو يفضي إليها بالضرورة ؛ وهو يمزج ويوجد مزجاً وتوحيداً محييين بين المعرفي والقيمي ؛ بين الدلالة والفاعلية ؛ بين الآن والتاريخي ؛ بين الذاتي والموضوعي ؛ بين الفردي والمجتمعي ، بين مضامينه وصياغاته .

هذا ـ في تقديري ـ ما يمكن أن نستقره من آيات الإبداع الإنساني في مختلف المجالات . على أن الإبداع مستويات تتراوح فيها هذه العلاقة المزدوجة ؛ فيغلب فيها طرف على طرف ، وتقتل أو تضعف وتتقوت بهذا القيمة والدلالة والفاعلية الإبداعية . ويبدأ المعنى فالإبداع نسي ؛ فما عرضنا له هو الإبداع باعتياد ، من حيث إنه إضافة كيفية مستحددة أو متجاوزة لما هو قائم . ولكن في داخل مجال إيداع معين قد نجد مستويات من الإبداع لا ترقى إلى هذا المستوى الاستحدثي أو التحويلي . قد تكون تقريباً أو تفرّد على النسق الإبداعي الكُلّ القائم ؛ أي تكراراً متوحداً له . وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم الأفعال أو الاجتهادات الجيدة ، وليست الجيدة . وما أكثر الاجتهادات وإتد الإبداع .

على أن حرصي أن أختتم هذا للدخل العام الذي أصبح الموضوع الأساسي ، وغلب عليه للأسف الطابع التجريدي الخالص ، حرصي على أن أؤكد أن ما ذكرته من الإبداع هو اجتهاد لتحديد آليات عملية الإبداع لا لتحديد دلالة الإبداع نفسه . فذلك أن للإبداع دلالات مختلفة متنوعة ، من مفاهيم وتصورات ومبادئ ومضامين وأشكال وقوانين وقيم أخلاقية واجتماعية وسياسية وجالية ، وغير ذلك مما يشكل تاريخنا الإنساني كله . فالتاريخ الإنساني الحق ، هو تاريخ الإبداع الإنساني ؛ وهو ما لا يتسع له الحظ في هذا المجال المحدود . على أن حرصي أن أؤكد ثانياً أن دلالات الإبداع وآلياته قد تختلف باختلاف مجالات تحقيقه ؛ فهي في مجال المعرفة العلمية ، قد يغلب عليها جانب غير الجانب الذي يغلب في مجال الأدب والفن ، وغير الجانب الذي يغلب على المجال الاجتماعي والأخلاقي والعمل . وأذن حرصاً أخيراً على أن أؤكد ضرورة عدم الخلط بين الإبداع والمجال ؛ فالمجال في العلمية لا يدخل في مجال الإبداع الإنساني ، اللهم إلا إذا كان تنسيقاً لحداث أو اكتشافاً لزهور جديدة ، إلى غير ذلك . أما المجال في الأدب والفن فهو جزء من مكتوت الإبداع الذي هو أوسع من حدود الأدب والفن . وما أكثر الكتابات التي تخلط بين مفهوم الإبداع

إلى العملية التطبيقية ذاتها ، الصورية أو الاستقرائية أو الجدلية ، أو باكتشاف منهجية منطقية مغايرة ، تمنع من إضافة كيفية إلى الخبرة للمنطقية الإنسانية عامة . وكذلك الشأن في مختلف الإضافات الكيفية في المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية والأخلاقية والاجتماعية .

إن قيمة أخلاقية واجتماعية ، مثل الضمير والواجب والقانون والسلوكية العامة والمساواة والحرية والديمقراطية والمعادلة والحق والتعاون والاشتراكية والسلام ، هي إبداعات كبرى في تاريخ الإنسان ، تجمع بين التفرّد والخصوصية من ناحية ، وبين الكلية والعمومية من ناحية أخرى ، كما تجمع بين الوحي بأسسها وضرورتها الموضوعية التي تنشأ عنها ، وبين دلالاتها بوصفها قيمة فاعلة ومؤثرة في حياة الإنسان . وكذلك الأمر بالنسبة للمفاهيم الجالية والحسية والتفوقية والوجدانية والتشكيكية ، والمضامين والدلالات المختلفة في الشعر والزوايا والمرس والقنود التشكيكية والسبنا ؛ إنها إبداعات كبرى في تاريخ الإنسان ، تجمع بين التفرّد والخصوصية من ناحية ، وبين العمومية والكلية من ناحية أخرى ، كما تجمع بين المعرفة والقيمة ؛ بين التعبير عما هو ضروري وقائم ، وبين التطلع الإرادي للتغلب على التحرر والتجاوز والتجدد .

وكذلك الشأن بالنسبة للمكتشفات العلمية ؛ الفائر ، السجلة ، طواحين الهواء ، قنابيل الجاذبية ، البنية الداعية للذرة ، والمخلية ، الآلات الحاسبة الإلكترونية ، إلى غير ذلك من معجزات الإبداع العلمي الإنساني ؛ إنها معادلات متصلة من العلاقة الضرورية بين العلم والسيطرة وفعل التغيير .

إن هذه الظواهر المتشعبة من الإبداع الإنساني تتداخل فيها المعارف مع القيم ، بما يتيح للإنسان للزبد من العمق والاتساع في الرؤية المعرفية والمعنوية والوجدانية والأخلاقية والاجتماعية ، وللزبد من القدرة على تجديد الحياة وتطويرها في مختلف المجالات الذاتية والموضوعية ، والاجتماعية والكونية . والإبداع الإنساني ـ فضلاً عن هذا ـ ويرغم خصوصيته وتفرّده ، لا ينفذ عند حدود الإبداع الفردي ، الذي يجرى دلالة كلية ، بل يتعدّها كذلك إلى أشكال من التباير الجمالية ، كالتفورات الكبرى العقلانية والفكرية والعلمية والسياسية والاجتماعية التي يتغير بها وجه التاريخ الإنساني ويتجدد .

والإبداع برغم أبنيته ، أي مختلفه وتكثفه فردياً أو جماعياً في لحظة معينة من لحظات التاريخ ، فهو من حيث إنه إضافة كيفية إلى الخبرة الإنسانية ، يتضمن في ذاته بدءاً تاريخياً دائماً هو أشمل من آنيته الزمنية . ولهذا تبقى الدلالة المعرفية والقيمية للفلسفة اليونانية وللأدب اليوناني ، وغير ذلك من كثير من المنجزات الإبداعية الإنسانية في مختلف المجالات العلمية والأدبية والفنية والاجتماعية والأخلاقية برغم تجاوزها لآبساتها المعرفية والقيمية الآنية .

والإبداع أخيراً هو كشف لوقائع وحقائق ودلالات ورؤى ومضامين وقيم يتجاوز بها ما هو ساكن جامد وثابت محدود ، وأساساً

للمقصود بالشكل والدلالة في الأعمال الأدبية والفنية . على أن الذي لا شك فيه أن الشكل في الأعمال الأدبية والفنية إشكالية تعبيرية لا نهجها في الإبداع الفكري . حقا ، إن للإبداع الفكري شكلاً كذلك ، فلا فيه يثير شكاً ؛ ولكن الشكل في الإبداع الفكري ليس إشكالياً . ويكاد - في تقديرى - أن يكون عدوداً يملود الاتساق المنطقي في البنية الفكرية ، وفي دلالاتها المعرفية والقيمية ، وليس له القيمة الدلالية الخاصة ، التي للشكل في الأعمال الأدبية والفنية . والإبداع في الفلسفة مقصور على ما تقدمه بشكل استدلالى من تصور فكرى كل مختلف للمسائل المعرفية والوجودية والقيمية - كما ذكرنا . حقا ، هناك من الفلاسفة من تقرب بعض كتاباتهم من الأدب والشعر ، إن لم تكن شعراً عاصلاً ، مثل لوكريتي وابن سينا وابن طفيل ، ومثل بعض كتابات نيتشه وكيركجارد وهابدرج ، وبعض روايات سارتر التي جسد فيها فلسفته الوجودية . ولكن الإبداع الفلسفى علم ، يهدف إليه المنهج الاستدلالي التقريرى .

ولا يلمح شكل التعبير - إلا في حالات خاصة - دوراً في تحديد الدلالة الفلسفية ، أما الأعمال الأدبية والفنية ، فإن الشكل جزء مهم من بنية هذه الأعمال ومن فنياتها ودلالاتها . على أن الشكل في الأعمال الأدبية والفنية قد يسهم في إسباغ طابع الأدبية والفنية على بعض هذه الأعمال ، دون أن تكون أملاً إبداعياً ؛ بمعنى أنها لا تتضمن إضافة كيفية إلى القيم الأدبية والفنية بالسائد . قد تكون تكراراً لمنطق اجتماعى سائد ، مثل كثير من الشعراء الذين يملكون أدونيس أو الماغور مثلاً ، ولكنهم لا يتجاوزون إبداعاً حقيقياً بالمعنى الذى ذكرته من قبل .

أما فيما يتعلق بالتد ، فهناك حقا ما يمكن تسميته بالتد الإبداعى ؛ بمعنى أن يكون التطبيق أو التقييم التقنى عملاً إبداعياً في ذاته ، ينتج سمة الأعمال الأدبية الإبداعية . أفكر حل سبيل لثال قصة يوسف الصالحات في رواية من روايات نجيب محفوظ . شخصية زوطة صانع الصاعات في رواية من روايات نجيب محفوظ . قصة يوسف الصالحات تسمى لاكتشاف اتفاق في شخصية زوطة لرحب وأصمق ما صوره نجيب محفوظ . وإلى جانب هذا أفكر تعليقاً تقنياً شبه غنائى لإدوارد الخراط على قصيدة من قصائد الشاعروست سلام ، وهكذا . على أن هناك بعض الأعمال الفنية التى تمد إبداعاً بالمعنى الذى ذكرته من قبل ، أى تشكل إضافة كيفية جديدة في قراءة نص أم . لا شك أن كتاب أرسطو « البيوطيقا » يعطينى عليه هذا التقييم ، كما قد يعطى يسوتى كل على قصيدة هوراس في فن الشعر . وقد أشير إلى كتابات شيلر وأرسطو ونيتشه وغيرهم في الفكر الأدبى . وفى فكرنا المعرفى ، أرى بأن كتاب الديوان للطفاد والمزنى مثلاً كان من الناحية النظرية محاولة جادة لتطبيق منهجية فكرية مع الفكر التقنى السائد في بداية القرن ، وبهذه منطب تقنى جديد ؛ إلا أنها في التطبيق التقنى كانت أقل توفيقاً . وقد أجهد في بعض كتابات أدونيس التقليدية هذا الحس الإبداعى

ومفهوم الجبال عامة ؛ ولهذا تخلط كذلك أحياناً بين رأى الفيلسوف كاتنط في الجبال عامة ورأيه في الإبداع الأدبى ، ولقى بوجه خاص .

ويكاد يكون الإبداع - في تقديرى - هو السؤال الفلسفى الأساسى ، سواء في مجال نظرية المعرفة أو نظرية الوجود أو نظرية القيم ، وإن اقتصص باب من أبواب الفلسفة التطبيقية ، وهو علم الجبال ، في مسألة الإبداع بوصفها موضوعاً مستقلاً وعدوداً يستعدو الجبال في الأدب والقرن والطبيعة والحياة عامة . على أن الفلسفة - في تقديرى ، وكما سبق أن ذكرنا - تعبير إبداعى في ذاتها ؛ فليست هناك فلسفة ، بل هناك فلسفات وتساؤلات فلسفية مختلفة . وكل فلسفة وكل نسق فلسفى هو محاولة إبداعية لصياغة رؤية فكرية شاملة منسقة للمعرفة والكون والوجود والحياة الاجتماعية والقيم . ولهذا تختلف الفلسفات باختلاف هذه الرؤى وتراوح الإبداع فيها وبينها بمقدار ما تحققه من إضافة كيفية إلى التصور السائد في مجتمع من المجتمعات بما يتجسم في تصورات معرفية وقيمية أشمل وأصمق ، وأقدر على تفسير الظواهر ، وعلى امتلاكها فهماً ، وتجهيزها عملاً . وفى هذا الإطار الإبداعى العام تتعرض الفلسفات لسالة الإبداع نفسه وتعالج في ضوء مقولاتها الخاصة ، أى تحاول أن تفلسف سواء في دلالاتها العامة أو في بعض تجلياتها الخاصة ، كالأدب أو الفن . هكذا كان شأن أرسطو في دراسته للإبداع الأدبى في كتابه « البيوطيقا » ، وشأن كاتنط في كتابه « نقد الحكم » ، وهيجل في كتابه « علم الجبال » ، وبيرسون وكروتشه والاول وغيرهم من الفلاسفة اللاتين والحديثين والمعاصرين في كتبهم المختلفة . والفلسفة في تقديرى هى إبداع نظرى يبحث في شئون الإبداع المعرفى والوجودى والقيمية ، كشفاً لقوانينها الأساسية ، وسعياً إلى السيطرة الفكرية عليها ، تطويراً وتجهيزاً وتحاوراً لما هو سائد جامد . على أنه ليس هناك - كما ذكرت من قبل - فلسفة ، وإنما هناك فلسفات . ولهذا لا تحفز رؤية الإبداع كما يختلف الموقف منه باختلاف هذه الفلسفات . وهذا حديث يخلط في الإيديولوجيا ، وليس هنا مجاله .

هذا فيما يتعلق بالسؤالين الأول والثالث ؛ أما السؤال الثالث والرابع فيبتلان بنا إلى مجال إبداعى متخصص هو مجال الإبداع التقنى ومجال التد . هل الشكل منطاب الإبداع ؟ وهل التد عمل إبداعى ؟ أما بالنسبة للقضية الأولى فلست أعتقد بادىء به قد أن الشكل وحده هو منطاب الإبداع التقنى كما يقول السؤال . إن الشكل يعد من أبعد فنية الفن وأبعد الأدب ؛ فلا فن ولا أدب يثير تشكيل وغير أدله معين . هذا صحيح . ولكن الإبداع إضافة كيفية كلية لرؤية ذات بنية معينة . ولا يملك أحد أن يفصل أو يخلو أو يمزج الرؤية أو للفهمون أو لبحرية الإنسانية أو الدلالة عن أدبية الأدب وفنية الفن . حقا ، إن السؤال الثالث يصوغ قضية الشكل صياغة لبعة بقوله « الشكل كما ينطوى عليه من دلالة هو منطاب الإبداع » . وأتساءل : ماذا يعنى تعبير الشكل كما ينطوى عليه من دلالة ؟ هل يقصد الشكل الدال ، أو الدلالة التى يثيرها الشكل نفسه ؟ أو الدلالة المنبثقة أو للشكل ؟ لا بد أن نتفق أولاً بوضوح موضوعى على

ذلك، وبعضها موضوعي، ولا سبيل لحكم إطلاق قاطع حول تحديد أكثر الظروف ملائمة له. هل أنه لا يمكن القول إن الإبداع نشاط يتعلق بالمعرفة الموفرة والاستعداد الخاص بالقدرة فحسب، هذا بغير شك شرط ذاتي للإبداع، ولكن لابد من توافر شروط موضوعية واجتماعية أخرى كثيرة تؤثر في الإبداع الفنى والفكرى على السواء، وتتيح للمعرفة الموفرة أن تتجلى. «أبرز هذه الشروط الإيجابية - في تقديرى - التواجد في بيئة نشطة اجتماعياً وتجاربياً وإنتاجياً وثقافياً وعملياً، مفتحة على مختلف الخبرات الاجتماعية والإنسانية، لا تحلها قيود من تعصب فكري أو ديني أو قيمي عامة، وتبرز فيها حرية الإنسان في ارتباط حميم مع بيئته الاجتماعية المحتملة بالدرجات والإرادات المتصاعدة، المتطلعة إلى التنبير والتجديد. في مثل هذا الإطار نشأت الأديان الكبرى، وتفسر كثير من نتائج الإبداع الأدبي والفنى والفكرى والعلمى والاجتماعى في تاريخنا الإنسانى.

هل أن القضية هنا قضية نسبية، شأن الطابع النسبى للإبداع. وفى هذا السياق، من الأرجح أن يتوزع في الزمن الواحد وللجميع الواحد الإبداع في الفكر والإبداع في الفن، وأضيف الإبداع في العلم والتكنولوجيا كذلك، بل أكد أقول إن الإبداع العلمى والتكنولوجى هو نقطة الانطلاق والقبوض في الإبداع الفكرى والأدبى والفنى. ذلك أن الإبداع العلمى والتكنولوجى بغير طغلت العمل والإنتاج في المجتمع، وتنشط به الحياة الاجتماعية والتنمية الاجتماعية علمة، ويستخدم المصانع والمصالح، وتبرز إسهامات مدنية وأدق قيمة ومعنوية جديدة. وفى ظل هذا ينشط الإبداع الفكرى والأدبى والفنى. أما ما يجمع بين حركة الإبداع في هذه المجالات جميعاً فهو النشاط والمعرفة الاجتماعية التى تشجع المبادرات وتدفع إليها وتوسى بها، فضلاً عن إرادة السيطرة المعرفية والفكرية والوجدانية على حركة الواقع الاجتماعى، تمبيراً عن المصالح المتصاعدة، وتطلعا إلى الحسم والتجاوز إلى أفق أبعد.

ثم يبقى بعد ذلك سؤال أخير، هل أنه يحتاج في الحقيقة إلى استقراء دقيق لحركة الإبداع الفنى والفكرى في مجتمعاتنا العرب قديماً وحديثاً، حتى نتكمن من الإجابة، هنا إجابة منسقة على الأكل، تستند إلى أمثلة محددة. وللأسف: ليس ثمة مجال لذلك في هذه المجلة على أهميته. ولكن حسبي أن أكتفى بالقول إن معيار رصد حركة الإبداع الفنى والفكرى هو مدى ما يضيفه هذا الإبداع من إضافة كفية إلى ما هو سائد في أى مرحلة من مراحل تاريخنا القديم والحديث، وفى أى مجال من مجالات الفكر والعلم والأدب والفن والقيم الأخلاقية والاجتماعية. والمقصود بالإضافة الكيفية - كما سبق أن أشرنا - هو توسيع الرؤية المعرفية والعلمية والقيمية وتعميقها، بما يتيح مضاعفة القدرة على السيطرة على الواقع والمزيد من الفاعلية فيه، تجاوزاً له، وتحقيقاً أكبر وأعمق لإنسانية الإنسان. بهذا المعنى هناك تحولات كثيرة في تاريخ المجتمع العربى، قديماً وحديثاً، يمكن أن تبين فيها بعض سمات هذه السمات الإبداعية التى تعبر عن إضافات كفية ولو في حبة زمنية محدودة

هل أن النقد يمكن أن يكون إبداعاً لا بمعنى أن تكون له ذات الصفة الإبداعية التى للأدب والفن، وإنما بمعنى الاكتشاف والإضافة الكيفية لتفاعيم جديدة تغير تفكيراً جذرياً من التصورات التقليدية السائدة. ويمكن أن تضرب أمثلة في هذا بالدراسة الروسية الشكلية وامتدادها في الدراسة البنيوية عند ياكوبسون وتودوروف وبارت وجيراس وغيرهم، إلى جانب مدرسة لوكاشين وامتدادها عند جولمان، ثم الإضافات التى قلمها باخين ولولمان، إلى غير ذلك. هل أن النقد بشكل علم ليس إبداعاً أدبياً أو فنياً بالمعنى الخاص لأدبية الأدب ولبنه الفن، وإنما هو دراسة تحليلية تقييمية للأدب والفن.

ويتصل بنا السؤال الخامس: «خاص بالسعي من الإبداع إلى المجتمع. هل هناك عصر أوروبى ملائمة للإبداع دون غيرها. هل هناك عناصر من المجتمع تؤثر في النشاط الإبداسى؟ أم يتعلق الإبداع بالمعرفة الفردية؟ وهل أنه توازن بين الإبداع الفكرى والإبداع الفنى في المجتمع الواحد والزمن الواحد؟ والأمثلة الثلاثة سؤال واحد في الحقيقة عن علاقة الإبداع بالمجتمع. لا شك أن كل إبداع، فنياً كان أو أدبياً أو علمياً، غير منقطع عن بيئته ومجتمعه وعصره، إنه يستمد عناصر إبداعه من الحقائق والوقائع والملازمات السائدة حوله. هل أن الإبداع - كما سبق أن ذكرنا - موقف من مجتمعه وعصره، يعبر عن رؤية نقدية متجاوزة لما هو سائد بجامد. فالإبداع في جوهره رفض وتحد وتحول واستيقاق إلى بناء عالم تصورى وجدالى معرق جديد مختلف. ولهذا فلا سبيل للإبداع إلا في مناخ بيئة وعصر وزمن وملازمات تتيح له هذا الرفض وهذا النقد وهذا التجاوز وهذا الاستيقاق. ولهذا فافضل عصور الإبداع هى العصور التى أتيح فيها قدر أكبر من حرية التعبير. وأقل العصور إبداعاً هى تلك التى سادت فيها الظلامية والتعصب والقمع والاستبداد. وما أكثر الأمثلة على ذلك في التاريخ اليونانى القديم وفى التاريخ العربى الإسلامى، وفى أوروبا العصور الوسطى وفى عصرنا الراهن. غير أنه لا ينبغي التعميم والإطلاق؛ فمن الملاحظ أنه في أحد عصور القهر والاستبداد كتبت تلك تلك الإسهامات الإبداعية شجاعة، في مختلف المجالات العلمية والفكرية والأدبية والفنية. ويرجع ذلك إلى أن الإبداع تنفجر عوامل موضوعية من تطور علمى وتكنولوجى واقتصادى وتجارى، فضلاً عن استخدام المصالح الاجتماعية، وانكسار كل ذلك في مجال المعرفة والفكر والوجدان والقيم. ولهذا رأينا كثيراً من المفكرين والمبدعين عامة، الذين يتصلون بما هو سائد وجامد ومزمت واستبدادى، برغم ما كان يعترونه بسبب ذلك من قمع وقهر ما أكثر ما يصل بهم إلى الاستشهاد. ولعل من أبرز ظواهر عصرنا هجرة كثير من المفكرين والعلماء والفنانين والأدباء من أوطانهم ومجتمعاتهم حتى يتمكنوا - لحياة أرواحهم - من مواصلة إبداعهم، وما أكثر الأمثال: بيكاسو، أينشتاين، شارل شبابل، برغت، ناظم حكمت، يونسكو، وعشرات غيرهم.

إن مسألة الإبداع تتعلق بملازمات وعوامل متعددة، بعضها

فيلعبون إلى أن الإبداع المعري الإسلامي لم يتوقف ولم ينقطع منذ الدعوة الإسلامية حتى عهد قريب ، حين جاء إلى بلاد الإسلام الغزو الصليبي الغربي . لايد من دراسة وقائع الفكر المعري الإسلامي والحياة المعرية الإسلامية دراسة علمية نقدية موضوعية في ضوء ملامستها الاجتماعية والتاريخية ، دون أن نسقط عليها عواطفنا أو رغباتنا وأيديولوجياتنا ، متسلحين بالمداد الذي أشرنا إليه ، وهو معيار ما تحقق من إضافات كيفية نسبية ومشروطة بالملابسات الخاصة في مجتمعاتنا المعرية قديماً وحديثاً . ونختلماً علواً على هذه الكتلة الانطباعية المتسجلة التي يفرضها الانشغال وضيق الوقت .

ومعدة ومنقطعة ، مع نسبية مستوى هذه الإضافات في كثير من الأحيان ، سواء في مجال الأدب أو اللغة أو الفقه أو علم الكلام أو الفلسفة أو الإنتاج العلمي أو التنظيم الإداري والتشريعي والاقتصادي ، أوفى التحركات الاجتماعية الثورية ، إلى غير ذلك .

ولهذا فإننا لا نستطيع القطع والجزم — كما يفعل بعض مؤرخي الفكر المعري ، الذين يلعبون إلى أن الفكر المعري الإسلامي منذ عصر التدوين حتى اليوم كان فكراً عائقاً وجامداً ، يغلب عليه اللفظية والقياسية المجردة ، والملاعقلية والاجترارية والمجمود . كما لا نستطيع أن نلعب كللك مع من يتلون كللك في القول



(الأزمة أم الإبداع)

محاولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي

عبد الغفار مكلوى

القلب — وحاول أن يجعل بها إلى عدد من البكرين — الشعراء في تاريخ الفلسفة والأدب ، من لوانك الذين أحب تسميتهم « المتقلبين » ، أو إلى بعض الفلاسفة الذين وصفهم ياسبرز « بالموقظين العظام » (وفي مقدمتهم بلسكال وكيركجارد ونيتشه من رواد التخليص للمعاصر) . لكننى سأقصر حديثى في هذا المجال المحدود على أزمة من فلاسفة العصر الحديث هم ديكرت وكايط وهيجل وشترل ، الذين كانت « أزمة التنافس » وراء إبداعهم لتناميهم الأممية . وسوف أسبق الأحداث فأقول على الإجمال إن ديكرت (١٩٥٦ — ١٦٥٠) قد رأى التنافس — الذى حاول رفعه والتخلص منه — فى حيرة الفكر مع نفسه ؛ إذ تشكك فى كل شيء ولم يستطع مع ذلك أن يتشكك فى كل شيء ؛ أمضى أنه لم يجد مناصاً من إثبات حقيقة وجود الفكر وبقية فى أثناء الشك نفسه ومن خلاله ، ومن ثم انتقل إلى إثبات وجود « أنه » الفكرة ، وبين بساطتها وتميزها عن الجسم ، وغلبها .

أما كايط (١٧٢٤ — ١٨٠٤) فقد انطلق من معرفته — القائمة على إثباته بنيات المنطق الأرسطى وصحته — بأن التنافس مظهر ووجه عذراء من أوهام العقل الخالص ، ثم بين أن تناقضات المعرفة ، والتناقض التى يقع فيها هذا العقل بسبب طموحه إلى معرفة المطلق دون أسس مجرى أو حتى يستند إليه — هى ظواهر حادثة أو عتاجة للمعرفة يبنى تلايفها إذا لزمنا للفلسفة أن تكون تقنية وعلمية عامة الصديق . ثم يأتى هيجل (١٧٧٠ — ١٨٣١) (ومن خلفه مركب الجدلين على اختلاف تصوراتهم لامية الجدل وأشكاله) فيؤكد أن التنافس وجود ، وأنه عنصر أساسي من عناصر المعرفة ، وعرك هائل للفكر والواقع جميعاً ، بل إنه يجعله روح المنتج الجدل الذى زعم أنه المنهج العلمى الوحيد ، وأراد له أن يجب المنهج السابقة ويلقى بها فى موة الموت والبل والنسيان . وأخيراً يأتى هسرل (١٨٥٩ — ١٩٢٨) — صاحب فلسفة

١ — لتفترض من البداية أن ، « الأزمة » هى أم « الإبداع » وأنها وراء كل جديد ومغاير مغايرة حقيقية لحاسبه فى الفلسفة وفى غير الفلسفة . لكن « الأزمة » مفهوم واسع مشتبك الأبعاد ؛ وهو معرض لخطر النظرة الذاتية إليه ، بحيث تختلف رؤيتك للأزمة من رؤية أو رؤية أخرى ، ويبحث لا يستبعد أن تنهم البعارة التى وضعت عنواناً لهذا المقال بأنها إنشائية مبتذلة ، أو عاطفية حائلة ، فى مجال لا يسمح بغير المعرفة الدقيقة الصارمة . ولكن لا نفل مما فى مشاتت الأسملة من معنى الأزمة والأشكال التى يمكن أن تعبر عنها فى منهج الفيلسوف أو نسفه الفكرى أو للمصلحة التاريخية والاجتماعية التى يعمش فيها ، أسارع فأحصر مفهوم الأزمة فى مشكلة « التنافس » يشقيه المطلق — الجدى ، والزمنى — التاريخى . حل أن التنافس ليس بالمشكلة الميتة ، ولابد من أهمه بصورة تسمح بتفسير الجدى والجديد فى الفكر الفلسفى ، الذى يوصف بلجنة والإبداع . وهنا أيضاً تصمد مفاهيم التنافس ؛ فالحس السليم أو الموقظ الطبيعى والعمل للإنسان العاوى يرفضه منذ القدم وسوف يظل حل رفضه له . والمنطق الضرورى القديم ، مع المذاهب الفلسفية التى قامت عليه بصورة مباشرة أو غير مباشرة من أفلاطون وأرسطو فى القرن الرابع قبل الميلاد حتى « كايط » فى القرن الثامن عشر ، قد بلغت كل ما فى وسعها لاستيعابه وتلايه ، بل جعلته علامة للتفاهت والحلل ، ومصدر الأخطا والمغالطات ، والتناقضات والمفارقات التى يترجم الفكر المشتق — لى الخال من التنافس ! — أن يجاربا ويحاشاها (١) . لكن المهم فى هذا السياق أن « الأزمة » قد تجلت بصورة مختلفة لدى الفيلسوف الجدى فى التنافس الذى أحس بوجوده وعرفه ، وانطلق منه فكان هو المحرك والدافع لقيام فلسفته التى لا يختلف أحد حول جعلها وأصلها . ربما اختلفنا فى رأى حول اسم الفيلسوف الذى يمكن أن يستشهد به كل منا . وربما أرجح القول فى يدى — ومن ورائه

تصورت أنني عثرت على الحق، فلابد مع ذلك أن يبقى شيء لا يتأله الشك؛ ولن يمكنني، وأنا أشك في كل شيء، أن أشك في كوني أشك.

وبعض ديكرات في تأمله الذاتي، أوتي فكره السلبى المنعكس على نفسه، فيقول إنه ما من شيء مما سبق أن افترضته بقدر على أن يجعل معنى لا شيء؛ إذ لابد أن أكون موجودا على نحو من الأنحاء أثناء شكى لثباته تفكيرى؛ لأن الشك نزاع من التفكير؛ ولابد أيضا أن أكون موجودا حتى يستطيع الجنى الماكر أن يتحقق أو أن يرسوس لي بأنى غير موجود؛ وإن يستطيع أن يجعلنى غير موجود، ما دمت أفكر في أن شيء موجود. ولو انجذبت خلال شكى المطلق نحو هذا الشك نفسه لوجدت أنني كلن أكون موجود؛ فكان مجزى من الشك في شكى قد حول تفكيرى من السلب إلى الإيجاب، ووضع نهاية لجيئى الأساسية في الشك، ونقلنى إلى هذه العبارة التى قلتها في التأمل الثانى: «أن أكون، وأنى أريد، أمر صافق بالضرورة كلية نطقته به وأدرته ببعثى». وبهذا أكون قد انتقلت من تفكير سلبى أو لا موضوعى إلى تفكير موضوعى أو معرفة موضوعية، عثرت معها على الموضوعى الفلسفى الأساسى، واليقين الأول الذى سأتعلق منه، ألا وهو الذى يتلوه بعد ذلك في عبارات المشهورة: «أنا أفكر، فأنا إذن موجود»^(٦).

هكذا انطوى دليل الشك على أكثر من تحول؛ فمن الشك إلى التفكير، ومن هذا إلى الوجود (أنا أكون، وأنا أريد). ولقد بدأه ديكرات وهو يسلم بإمكان الوقوع في الخطأ والخذاع بصورة شاملة. وجره التسليم بهذا الإمكان والوعى به إلى تجربة الشك الكامل والشامل، الذى يجزى كل شيء ولا يوقفه شيء. ومع بداية التجربة ظهر التحول الأول: أخضع الشك في كل شيء عندما ارتد على نفسه وتبين — كما رأينا — أنه لا يستطيع أن يتعد إلى الفكر؛ لى عندما عجز عن الشك في الشك، الذى انطبق على نفسه فألقى نفسه أو دفنها — كما يقول أصحاب المنطق الجدل. وتم التحول من السلب إلى الإيجاب، أى من الشك في كل شيء إلى التفكير الذى أنشئ عنه وبقى خارج دائرته. ثم بدأ مع تطور التجربة تحول جديد نتج عنه منطق جديد هو إثبات وجود «أنا» بعد إثبات وجود الفكر: «ما دمت أفكر، فأنا موجود». ولوشنا أن نضع التحولات السابقة في صورة أحكام لا تنقسم دليل الشك إلى هذه الأحكام الثلاثة:

- ١ — يمكن أن يتعلق الشك بكل شيء.
- ٢ — لا يمكن أن يتعلق الشك بالتفكير.
- ٣ — أنا موجود، صادقة بالضرورة ما دمت أفكر فيها.

ربما ذهب بنا الظن — كما ذهب ببعض نقاد ديكرات الذين ردوا عليهم في مجموعة ردوده الأولى والثانية^(٧) — إلى أن البناء التلاشى السابق للأحكام على شكل قياس صورى، وأن مساهمة التجربة السلبية نوع من أنواع الاستنباط. غير أن ديكرات قد رفض هذا التفسير. صحيح أنه أراد لدليل الشك أن يكون دليلا، ولكنه

الفينومينولوجيا أو الظاهراتية ومؤسس منهجها — فيكشوف عن تناقضات النزعة الغشبية في المنطق والرياضيات، ويعزى نسبيتها الخطرة، ثم لا يلبث أن يخرج من هذا التناقض ليؤمن حقيقة الفكر وموضوعيته، ويردد نداهم الشهير: «فلنرجع إلى الموضوعات ذاتها!»، أو بالأحرى فلنفتح حقائقها الموضوعية الثابتة وكنا نتراها رأى العين.

٢ — يمكن التناقض، أو بالأحرى التناقض الذاتي، الذى انطلق منه ديكرات في بحثه عن المنهج، ولقى تشديد البناء المتكامل لفلسفته، في دليل الشك المشهور. وهو الدليل الذى أدى به إلى التوصل إلى يقينه الأول، الذى صاغه في عبارة طالما تعرضت للنقد، وكثرت التوسعات عليها والتدريجات: «أنا أفكر، فأنا إذن موجود». ونستأنف القارىء أن أقصر حديثنا عن تجربته مع الشك وعن هذا الدليل على كتابة «التأملات»، الذى قدم فيه أفكاره ببساطة عميقة تقريبا من الاعتراف المباشر، وبصورة بالغة الدقة والإيجاز والحسم، لن نجد لها بعد ذلك مثيلا في تاريخ الفلسفة كله.

لعل أفضل طريقة لمرص دليل الشك هى طريقة ديكرات نفسه في التأملين الأول والثانى. فهو يحدد مهمته في بداية التأمل الأول بقرير عزمه على إيجاد منهج مأمون في الفلسفة، ويتأكد وجهه أو علمه في الوقت نفسه بأنه كان على الدوام عرضة للوقوع في الخطأ والخذاع. ولذلك فقد صمم منذ البداية على أن لا يسلم بشيء على حقة، ما لم يتبين له أنه كذلك على نحو يقين وموثوق به بقية مطلقة لا يتطرق إليها الشك. فقد لاحظ على نفسه منذ صباه البكر أنه كان يأخذ الباطل مأخذ الحق، وأن أكثر ما يناه على هذا الأساس الواهى قد كان لهذا السبب غير مأمون ولا يطمأن إليه. ولهذا عند العزم على أن يبدأ بداية جديدة كل الجدة. ولن يتسنى له أن يفعل هذا حتى يستبعد كل ما ورثه من آراء، وما تلقاه من «حقائق» ومعلومات، وحتى يشك في كل شيء يجد فيه مبررا للشك. وهكذا يبدأ الشك في كل شيء: في الحواس وصدق إدراكاتها، في وجود جسمه ووجود العالم الخارجى؛ في أبسط الحقائق الرياضية؛ بل إن الشك ليتمد أحيانا — ضمتا وعلى استحبابه — في وجود الله نفسه بوصفه منبع كل حقيقة.

بدأ صاحبنا الشك الكامل المطلق إذن وثقى أنه لا يوقفه شيء، وألا يستثنى منه شيئا يزعم لنفسه الوجود، حتى لو كان هو وجوده ذاته. ثم يبدأ التأمل الثانى بتأكيد طبع الشك في هذا الشك، ويسأل سؤالا يوجه حركة فكره في المجال الجديد. إذا فرض أن كل شيء باطل وخادع، أفلا يوجد نعمة شيء صادق أو حقيقى؟ ليهكون هو هذا الشيء الواحد، وهو أن لا شيء يقين؟ — هذه الإجابة — التى يقدمها على سبيل المحاولة — من سؤاله تنطوى على تحديد سلبى للحقيقة، وتتلخص نتائج شكه التهاى بالحسم. فعل فرض أن الحواس تخدعنى، وأنه لا يوجد شيء في العالم، وأن روحا شريفا أو جينا مأكرا قد دأب على خدعنى وليلغىنى في الخطأ كليا

استبعاد التناقض، عن تجربة أو عن شيء غريب، هو أن ثمة شيئا واحدا يستحق منه: فلا فضل للشك الذي أتوم به، ولا لخاصة والخداع عن طريق خلدع واسع الحيلة، يقادرون على إبطال وجود الشك بوصفه فكرا. من ثم ينشطر مفهوم الشك هنا إلى فصل الشك وموضوعه، إلى تفكير محدد، وموضوع ينصب عليه هذا التفكير. وهنا يتجلى استحالة الشك في الشك نفسه بما هو تفكير وينزع وجود الفكر من ظلمات الشك ومن ضبابه العملي. ثم يقوم هذا الفهم أو هذا المفهوم المختلف للشك بتحول جديد، إذ تبرع منه الآن بما أن أصبح تفكيرا وتتمتع عنه؛ لأن التفكير—كما تصور ديكرت، صوابا أو خطأ—لا يستقيم بغير وجود أنا مفكرة. ومادام الشك والخداع كلاما عاجزين عن المحلولة يبقى وبين التفكير، فلابد أن تكون «الأنا» متضمنة في هذا التفكير.

لقد كان في إمكان ديكرت أن يصوغ مفهومه أو تجربته الفكرية بخطواتها الثلاث (من الشك في كل شيء، إلى تناقض هذا الشك مع نفسه، إلى إثبات وجود الفكر الذي لم يستطع—أي الشك—أن يمتد إليه) على هيئة قياس من هذا النوع:

الشك التفكير.

وكل تفكير هو وظيفة الأنا

إذن فلشك وظيفة الأنا ويفترض وجودها.

وكان في إمكانه أن يضع «الكوجيتو» في صورة قياس آخر، على نحو ما فعل الفيلسوف المتطابق والزناهي هنريش شولتز (١٨٨٤ — ١٩٥٦):

في كل مرة أفكر، أوجد.

أنا أفكر الآن.

فأنا موجود الآن (٥).

غير أن هذه الأشكال القياسية وما شابهها لا تستطيع أن تكون بديلا عن دليل الشك. فذلك لأنها تغفل نوعية الربط الذي ينطوي عليه ويختلف—كما سبق القول—عنه في أي شكل من أشكال القياس المعروفة؛ لأن تجربة الشك السلبية قد آلفت نفسها بنفسها، وولحت تناقضها الذاتي—كما رأينا—على نحو جدلي لا خيار عليه ولا شبهة فيه.

وسواء كان هذا جدلا من الترفع للثبوت أو لم يكن، فإن جدلية الشك أو النقد السلبى الشامل على حدة العصر الحديث تشهد من الناحية التاريخية والواقعية شهادة كافية على حرية الإنسان الأوروى الحديث (أقوى) لم يفتقد بعد ذلك أبدا—كما قال شلينج عن ديكرت (٦)، ورعا تشهد كذلك بصورة غير مباشرة على قدرته الإبداعية على مواجهة الأزمة التاريخية والحضارية التي عاينها وخرج منها ليضع منه ذلك الحين على طريق السيطرة على الباطن والظاهر، أمضى على ذاته وعلى الطبيعة جميعا... وللملم في هذا السياق أنه عاش تجربة الأزمة والتناقض من خلال تأمل ذاتي سلبي انعكس في تفكير فيلسوفه ديكرت على نفسه، ومعه—بتجربته الفكرية والمعرفية—عن تجربة الإنسان الحديث، الذي نقض عن

استنكر أن يفهم منه أنه دليل قياسي. وهنا تقرب من دائرة التفكير الجدلي التي حاولنا أن ندخل إليها في رفق وحذر. ولحق أن كل شيء حتى الآن يبرر—من الناحية الموضوعية—أن نتصور الدليل تصورا جدليا في قياسها، فنضجل من الحكم الأول قضية، ومن الثاني تقيدها. بيد أن للمشكلة تتمثل في الحكم الثالث؛ فمتن لا نجد فيه تأييدا واضحا كما يقضى بذلك المنطق الجدلي. أضف إلى هذا أن الجدول المجهول لم تكن مساهمة قد دقت بعد. فهل يجوز لنا أن ننسب إلى ديكرت شيئا لم يفكر فيه أو لم يسمح به تركيب الدليل ولا روح العصر؟ وإذا كانت حركة الفكر في هذا الدليل لا تدخل فيه بنية منطقية ضرورية ولا جدلية، فكيف نفهم طابع السلب الذي يسوده، والذي اكتشف ديكرت من خلاله نقطة «أرشميس» التي سيطلق منها ليقيم منهجه ويصوغ مبادئ الصدق واليقين عنده (وما الوضوح والتميز الشهيران، اللذان أحضد عليهما في إبطال الشك الشامل وإثبات استحالة)، كما يبدأ منها لإثبات يقينه الآخرين (وما يوجد الله ثم وجود العالم) بطريقة لم تقل في رأى نقاده من رواسب التقاليد الوسيطة، ولم تبرا من التكلف والتصنع؟

ليس من فرضنا أن ندخل في تفصيلات النقد المتجدد «للكوجيتو» الديكارتي منذ أيامه إلى يومنا الحاضر. ولا يدور في المخاطر أن نجعل من ديكرت جدليا على الرغم منه أو برضه؛ فالملهم لدينا هو الحركة الفكرية التي تحولت من سلب إلى إيجاب، ومن تناقض للفكر مع نفسه إلى رفع هذا التناقض، ومن ثم إلى عبارة أزمة منطقية وتاريخية يبدع منهج وفلسفة تبلورت فيها حرية إنسان عصر النهضة وإرادته التي صممت على اكتشاف «الحقيقة» من داخله ويطرداته المستقلة عن كل سلطة أو تقليد، ومضت تستقبل عصرا جديدا، وفكرا وعلميا جديدين، لا يلتفتان إلى الظلام الذي تركه وراءهما.

لم يكن من قبيل المصادفة أن يؤكد ديكرت أنه لم يكسب بدهامة «الكوجيتو لإرجوسوم» (أنا أفكر، ففأنا إذن موجود) عن أي طريق منطقي أو تأصيلي (٧). ولو لهما دليل على أنه قياس لاخطائنا حركته الفكرية، ورعا أخطائنا كذلك حركة الفكر الحديث كله في عصر النهضة. ولقد أوضح بوضوح نفسه أن الشك في كل شيء يبدأ من الشك نفسه، وأن هذا التحديد يقضى إلى الاعتراف بوجود الأنا المفكرة. ولهذا فإن قوة الدليل تكمن في نوع من الربط الغريب الذي يختلف من المنطق الموروى والقياس التقليدى، ويؤدى من الحكم الأول إلى الحكمين التاليين. للربط هنا ختلف في القياس الذي يتم فيه الربط بين حكمين واستنتاج حكم ثالث من طريق حد أوسط. وليس لدينا في دليل الشك سوى مفهوم واحد هو الذى يمثل مضمون أحكامه الثلاثة؛ هذا المفهوم هو الفكر نفسه. وديكرت يضع هذا الفكر—على سبيل التجربة—في صورة تفكير سلبي أو سالب، أمضى في صورة الشك في كل شيء. ولقد كان من المنتظر أن يؤدى هذا الشك الجسم إلى الملم أو اللاشعور، غير أنه يتمخض من خلال التأمّل الذاتى للانعكاس، وما يقضى مع الرؤية في

(١٧٤٢ - ١٧٨٩) وذكروها بمؤرخ الفلسفة الحديث المعروف «يناولسان» في بحث^(٦) أكد فيه أن «الثالثة الترنسنتالية» لم تكن هي الفكرة التي قام عليها كتاب كانتط الرئيس، وإنما هي «التناقض» التي يقع فيها العقل الخالص بسبب «تحليله» فوق حدود التجربة الممكنة، وطموحه «المجهور» إلى تحقيق مثله المطلقة التامة، كجود الله وخلود النفس... إلخ، وإثبات صحتها وضرورتها اعتماداً على قواه التأملية للدرجة وحدها.

عبر كانتط في الرسالة المذكورة عن أن واقعة وجود التناقضات هي التي حركت تفكيره، فقال بلغرف الواحد: «لم يكن البحث في وجود الله وخلود النفس... إلخ، هو النقطة التي انطلقت منها، بل كانت هي تقيضة العقل الخالص» (التي تقول في أحد طرفيه) إن العالم له بداية — وتقول في طرفها المقابل) ليس للعالم بداية... إلخ حتى التقيضة الرابعة التي تبنت وجود الحرية الإنسانية مرة وتبني وجودها مرة أخرى مؤكدة أن كل شيء فيه (أي الإنسان) خاضع للضرورة الطبيعية. فكد كانت هذه (التقيضة) هي التي بدأت يلفظي من التماس الدماغي (أي نزعة القطع والتأكيد للزمت بغير سند من التجربة)، وفتحت إلى نقد العقل نفسه، وذلك بغية القضاء حل فضيحة التناقض الظاهر للعقل مع ذاته^(٧).

يتضح من هذا النص أن الفكرة التي انطلق منها كانتط لتكوين منهجه النقدي، وإن شئت لإبداعه، متفقة إلى حد كبير مع الفكرة التي انطلق منها ديكرت ثم هسرل من بعد، كما سنرى في أجزاء الأخير من هذا المقال. لقد صمروا جميعاً من المنبع نفسه، والمنبع هو الفكر للتأنيق لذاته، وهو التناقض أو التناقضات التي تظهر في سياقات معرفية معينة، فبدل الفيلسوف في صراع معها، ويستعصي معانيها، ويحاول تفسيرها والخروج منها، يحدوه في ذلك الاعتقاد — المستند إلى بدايته المنطق الصوري — بأن المعرفة الصادقة والعلم الدقيق للمحكم لا يستبان مع وجود التناقض. ومن ثم تبدأ عجلة البحث عن لنهج الجليد الكفيل بإزالة هذا التناقض في الدوران.

هنا يفرض هذا السؤال نفسه: لهُو تناقض واحد هذا الذي يقع فيه العقل أم هو أكثر من تناقض؟ وهل يصحته العقل بإبرائه أم يفرض إبرائه؟ يصرح كانتط بأنه ليس تناقضاً واحداً، بل هو نظام كامل من آفانين الغش والحداد الذي يحش الجبر، يرتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً، ويتوحد تحت بدايته مشتركة^(٨). فلذا سلكنا: وكيف ينشأ هذا التناقض أو النظام الكامل من التناقضات، وجعلنا عدة أجوبة تدور حول محور واحد، وتزجج إلى أصل واحد. فالتناقضات لا تنشأ إلا عندما تؤخذ الظواهر، أو عالم الحس الذي يضمها جميعاً، مأخذ الأثبات في ذاتها، وهي ليست بالمصطلح الكنتي «ظواهر»، وإنما هي «مقار» و«أوهام». وهي في الأصل لا تنشأ من التجربة، ولا من الحياء (الإدراك الحسي) ولا من الظواهر، وإنما يوجد العقل البشري نفسه عندما ينشعب «بكم ميله الطبيعي» إلى مجازة عالم التجربة،

نفسه أغفال القديم للآثور، ونسباً أول خطوة «إيجابية» حل طريق الحداثة الطويل. وهو طريق لم تنته أزمته وتناقضاته، ولأن يتنهي نداءه بمواجهتها بالشجاعة والمجرأة والصديق، أي بمخامرة إبداع الذات والوجود باستمرار. وهل من سبيل للإبداع إلا بالمخركة الفكرية المستمرة بين قطبي السلب والإيجاب، ومن أزمة تناقض ترفع إلى حين لكي تتولد عنها أزمة تناقض جديد تتطلب بدورها إبداعاً من نوع جديد؟ ألم تجلوز لمخركة الفكرية التي أطلقها ديكرت لأول مرة منطق أرسطو الصوري وعقلية العصر الوسيط إلى فكر جديد كان عليه أن ينتظر أكثر من قرن من الزمان ليجد صورته الجلية على يد هيجل وأتباعه من رواد العصر الحديث والتخلف الحديث؟

٣ — هل بدأ «مؤسس» الفلسفة الحديثة، كما بدأ أبوها، من التناقض؟

هل انطلق فيلسوف المثالية (الغربية) في بحثه عن المنهج «الترنسنتال» (أي الشارطي، المتعلق بالشروط والمبانيء الأولية أو العقلية للمعرفة) من أزمة تبدت في صورة تناقض أزده وحفره لالتباس الحل الإيجابي لإشكالية السلب الحس للمعزل؟ وما نقطة الانطلاق إلى منهجه النقدي الذي اخترع به إمكان أن تصبح الميتافيزيقا المعجزة علماً، كما علق عليه الآمال الرحمة في أن تصبح الفلسفة في النهاية علماً حقيقياً ووثيقاً كسائر العلوم (الطبيعية والرياضية) الجديرة بالاحترام؟^(٩)

يبين أن الأمر مع «كانتط» أصعب مما كان عليه مع ديكرت، وما سيكون عليه مع «هسرل»، اللذين تطورت بحوثهما عن المنهج، وعلاولهما لتأسيسه، في خط طبيعي واضح. فبنا الكتاب النقدي الأكبر لكانتط — وللفلسفة الحديثة كلها — وهو «نقد العقل الخالص»، بناء شديد التعقيد. ومن المحتمل — في رأي بعض المؤرخين والدارسين — أن يكون كانتط قد بدأ حقيقة من «النتيجة» التي توصل إليها من جهوده التي بلغها طوال سنوات عدة لإيجاد خرج من الأزمة وحل للتناقض، وإن كان ترتيب فصول الكتاب لا يكشف عن ذلك بسهولة. ويبان هذا أن الباب للمهم الذي يتعرض فيه لتناقض العقل الخالص، وهو المعروف تحت عنوان الجليد المتصل (أو الديالكتيك لترنسنتال) قد جاء في بداية الكتاب وشغل منه أكثر من ثلاثة أصفحة، وكان حراً أن يبدأ به، لأنه هو المنطلق الحقيقي لفلسفته النقدية كلها. لكن الذي حدث هو أن كانتط قد وضع آخر ما توصل إليه تطور تفكيره في الأزمة كلها في أول الكتاب (وهو النظرية الأولية الشارطية التي قدم فيها نظريته الأصلية عن «حسني» للكان والزمان، وما شرطاً كل حيوان أو إدراك حسي وإطراره للملازمان)، في حين أضر بداية تفكيره المنهجي كما قلنا، حل نمر قد يجعل حل العقل بأنه نتيجة بحثه عن المنهج، وهو في الواقع منطلقه ومفجره — إن صح هذا التعبير.

سيفترض إذن أن هذا الاحتيال صحيح، وإن كان تعقيد بناء الكتاب الشهير لا يبرح به. وتؤيد هذا الفرض رسالة مهمة كتبها كانتط إلى معاصره الفيلسوف «الشمي» «كرستيان جارف»

هذا التناقض السليبي أو «الضحية» التي يقع فيها العقل بحكم طبيعته والبالغ والمنطوق لتكوين المنهج التقني وتطوره . وإذا قبلنا الفرض السابق بأن «الجدل للصل» الذي يقوم فيه كائناً بتحليل التناقض وتقدمه هو البداية الحقيقية للمنهج التقني كله ، ولكتابه نقد العقل الخالص ، فلا بد من القول بأن هذا النقد السليبي أو غير الموضوعي (أي غير المرتبط بموضوع) يذكرنا بدليل الشك عند ديكرت ونهبرتي في التأمل الذاتي المنكسر ، حيث استطاع كائناً أن يخرج من تحليله السليبي للتناقض منهج إيجابي وموضوعي في نقد للعروة وتعيين حدودها — أي في نقد العقل البشري لنفسه بنفسه . وما هو ذا يستطرد بعد النص الأخير الذي أكد فيه حاجة العقل لنظام يلجم شطحاته فيقول : «إلا أن ما يزيد من ثقله (أي العقل) وعازرائه أن يكون قادراً على تطبيق هذا النظام بنفسه ، وأن يحس بضروره ، دون أن يسمح لأي جهة أخرى بممارسة الرقابة عليه ، وأن يكون الحدود التي يضطر لوضعها للحد من استغلاله التأمّل للجدد قادرة كذلك على الحد من المزاغم التي يثيرها أي خصم ويلبسها لباساً عقلياً مصطنعاً ، وأن يؤمن ، بالإضافة إلى ذلك ، كل ما تبقى من مطلبه السابقة البالغ فيها ، من كل هجوم ممكن» . جذا يثبت العقل وجوده عندما يطبق نظام النقد ، ويبرهن كذلك على أن «هذه المحكمة العليا لكل حقوق تملأنا بالجدد وتطمئنه ومطامعه ، مما أن تضمن هي نفسها أي لون من ألوان الفش الفظيرة ، والحدود الذي يحسّ البصر»^(١٤).

هكذا يؤدي نقد شطحات العقل الخالص (لإثبات مثله وحفاظه المطلقة للصيانة دون أي سند تجريبي وعلمي كما سبق القول) ، أي نقد الأخطاء والتناقضات التي يقع فيها ، إلى معرفة العقل لذاته ، على نحو ما أمت تجربة الشك عند ديكرت إلى يقينه الذاتي . ومن ثم يضع كائناً الوحدة المنهجية لتضيق العقل التقني في مقابل تناقضات التفكير التجاذبي ، كما يضع الوحدة الباقية للعقل نفسه في مواجهة وحدة العالم التي عجز العقل التأمل عن التوصل إليها . وإذا كانت تجربة ديكرت قد أثبتت أن «الأنا» تظل موجودة في داخل الشك في كل شيء ، وأما تحسّ نفسها فيه عطاه سلبياً ، فإن العقل عند كائناً يجرب كذلك يقينه الذاتي من خلال السلب . ويضع الطابع السلس للعملية التقنية كلها في هذه العبارة : «... يرتبط على هذا أن أكبر فائدة تقدمها فلسفة العقل الخالص ، وربما تكون الفائدة الوحيدة منه ، هي فائدة سلبية لحسب ، ذلك لأنها (أي فلسفة العقل الخالص) ليست أداة صالحة للتوسع (في للعروة) ، وإفها هي نظام يصلح لتأمين الحدود ، وبذلك من أن «تسبب لنفسها فشل» اكتشاف الحقيقة ، يقتصر فضله على الحقيقة في هدوء من الفروع في الأضغلة»^(١٥) . صحيح أن كائناً لم ييسط لنا طريقة ظهور مواقفه المنهجية الإيجابية خطوة خطوة في فعل ديكرت ، ولكنه وصف في كل حال علاقة منهجية بالتناقض وصفا دقيقاً في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه نقد العقل الخالص ، حيث يقول^(١٦) : «إن هذا المنهج المتقسط من دراسي العلوم الطبيعية يتكون من البحث عن عناصر العقل

أول حد تعبير كائناً ، إلى عبارة والاستخدام التجريبي»^(١٧) ثم إنها أوهاط طبيعية لا مفر منها ولا سبيل إلى تجنبها^(١٨) ، ولاها ترجع إلى طبيعة العقل ذاته في نزوعه لتخطي عالم التجربة .

وهو يشبه هذه الأوهام بأنواع مختلفة من الحداد البصري الذي يصينا — على سبيل المثال — عندما يبدو سطح الماء في وسط البحر وكأنه ليس أصل من سطحه على الشاطئ ، أو عندما يبدو أثناء طلوعه أصغر مما هو عليه في الحقيقة . وكما يحتم علينا في مثل هذه الأحوال أن نخطئ في إدراك الأشياء ، كذلك يصعب علينا أن نتحاشى التوقع في وهم والمظهر التزئستتال وخذاه . فالأمر هنا يتعلق بنوع من «الديالكتيك» أو الجدل الذي يلتصق بالعقل البشري على نحو ضروري لا متناهي منه ، بل إنه بعد أن تكشف عن خداه الذي يحسّ البصر ، لا يكف عن محاولة العقل ، ولا يتوقف عن الإكراه به كل لحظة في أنواع من الضلال التي تحتاج على الدوام إلى التخلص منها»^(١٩).

هكذا نجد أن تناقضات العقل ذات طبيعة خاصة ، فهي لا تنشأ بإرادة العقل ، كما هو الحال — على سبيل المثال — مع التناقض المشهور من «الدائرة المربعة» ، حين أجمع بطريقة نفسية بين مفهوم المربع ومفهوم الدائرة . ثم إنها (أي تناقضات العقل) لا تنشأ من الواقع ، لأنها — كما أكد في تشبيهه لها بأنواع الحداد البصري — أوهاط فكرية متنوعة الأشكال . وإن نستطيع في هذا المجال المحدود أن نتابع شرح كائناً لتناقضات العقل الخالص كما عرضه في باب «الجدل للتأمل» على صورة جدول مفصل للتناقض المختلفة ، والحاليج اللازمة لطرفيها للتضامين (العالم له بداية في الزمان ، أو العالم قديم ولا بداية له ؛ الجوهر يتألف من أجزاء لا متناهية أو متناهية ، القراض وجود كائن ضروري أو عدم ضرورة القراض ، القراض الحرية الإنسانية أو الحتمية ... إلخ) ، فالذي يميننا في هذا المقام هو «الأزمة» التي أثارها وجود التناقض — بل فضيحت كما عبر أكثر من مرة — في تفكير كائناً ، والجدلية التي جعلته يأخذ على عاتقه منه تحليل العقل الحديث من أعطاله ، وتخليده من مهاري الزئ في . والرسالة السابقة التي كتبها إلى «جاربه» تشهد على هذا ، كما تشهد عليه الشكوى المتصلة من وجود التناقض . ويكفي أن نستمع إلى هذه النغمة الحزينة التي يرددنا في «نقد العقل الخالص» وفيه من مؤلفاته ، لنشعر بمدى إشفاقه على مصير الإنسان الحديث إذا استسلم للتناقضات المفروسة في فطرته العقلية : «إن وجود تناقض بوجه عام في العقل الخالص لأمر يدعو إلى التشور بالكمند والإحباط ، كما أن من الحزن أن يقع هذا العقل في نزاع مع نفسه» مع أنه يمثل أهل عكمة تفصل في جميع المنازعات^(٢٠) . وإياه ما يصيب العقل البشري بالحيرة والخلال أن لا يعنى شيئا من وراء استخداه المحض (الخالص) ، بل أن يحتاج — بالإضافة إلى ذلك — إلى نظام يلجم شطحاته ، ويبيها أسباب الحداد التي تجرها عليه ، وتعيش بصره»^(٢١).

إن الأساطير التي تطرح عن أمثال هذه الموضوعات المزجوعة ، لن تتناول للمباحث الذاتية لتحديد الدقيق للملافت التي يمكن أن توجد ، لدخل هذا الشكل الكروي ، بين تصورات الفهم (أولادهم) (١٨) .

لاشك أن العبارة السابقة — على الرغم من صعوبتها للكاتبة — قد قدمت لنا صورة حية عن شكل كروي عدد في مقابل سطح مستو يتغير تحدوده لشدة اتساعه . والمثل هو هذا الشكل الكروي الذي تحده القضايا التأليفية القبلية (التي يعرف عنها قارئي كاتبة أنها شرط قيام العلم ، فلولا توافرها في العلوم الطبيعية والرياضية لما أصبحت علوما بالفي الدقيق) كما يجدد لخط للنحن نصف قطر الدائرة . أما ما يقع خارج هذه الدائرة فلا يتنى للمثل ، ولا ينضج لمده التي تحده كذلك الأحكام التأليفية القبلية . والأمر في النهاية يتعلق بمعرفة احد ، فكما كانت «الأنا أذكر فانا إذن موجود» — التي اكتسبها ديكرت من تطبيق الشك على كل شيء تمحيش للوقوف في الخطأ — هي التي وضعت حدا لذلك الشك ، وبدأت طريق البحث للبحث لمجيئ من اليقين ، كذلك كان بحث كاتبة لتناقضات العقل الحاصل هو سبيله للوقوف على الحد ، ومعرفته بالحد هي التي رسمت الطريق إلى التبع الشارطي والمعرفة الشرطية (أوترنستنتالية التي لا تتساق بالموضوعات بل بطريق معرفتنا هذه الموضوعات ، بقدر ما تكون هذه الطريقة قبلية) ، وهي كذلك التي يصير بهذا العقل الحاصل ، التي عبرت عنه ثورته «الكورنيقية الشهيرة (نسبة إلى كورنيقوس ١٥٧٣) (١٥٤٣) صاحب التحول الشمس للمعرف ، وعلاصتها أن إدراكنا أوهاننا الحسي وفاهمنا أوتصوراتنا الذهنية لا تتوجه وفقا للموضوعات ، بل إن حله للموضوعات هي التي تتوجه وفق ملكة حياتنا وتصوراتنا) . ومن ثم تكون المعرفة السلبية بالتناقضات التي يقع فيها العقل الحاصل بسبب شطحاته الميتافيزيقية للمجرة هي التي أدت به إلى المعرفة الإيجابية بحدود العقل والمعرفة البشرية التي رسمها منهجه الشرطي ولستة التذبذبة الكفائية بالتخلص من تلك التناقضات . وبالتواع أن الحديث عن تطور هذا التحديد الإيجابي للعقل وتفصيلاته منه ان الحديث عن الإسطق والأناطوطيا لترنستنتالية (نظريته عن المعرفة الحسية والمعرفة الذهنية) اللتين تؤلفان مع الديالكتيك الترستنتنتل وحدة واحدة لا تتضمن فراها ، أي عن «التد» كله في جانبها للمرى . وهنا يتوقف العلم الذي يعرف حدوده ، مكتنبا بالفرض الذي قدمه عن المثلث الجمل لتفلسفة التند التي لا تخرج — في بنائها وفاهمها — عن أن تكون معرفة بالحد .



ربما يكون السر الكامن وراء كل منج فلسفي أصيل — ولعله كذلك أن يكون سر الإبداع أوجتها منه على أقل تقدير في التفكير الفلسفي على وجه العموم — هو التحول الذي يجتذبه التفكير النقدي السلي أو خير للموضوع في أزمة التناقض ، فينتج إلى تفكير إيجابي يبنى للموضوع ويكون حقيقة وجوده . ولقد تم هذا

الحاصل فيها يمكن تأييده أودحضة عن طريق التجربة . بيد أن قضايا العقل الحاصل ، وبخاصة عندما تخاطر بتجاوز كل حدود التجربة للممكنة . لا تسمح بإجراء أي تجربة مع موضوعاتها (كما هو الحال في العلم الطبيعي) لاختيار تلك القضايا . ولذا لن يكون في وسعنا إجراء هذا الاختيار إلا على مقاعده ومبانيه نسلم بها قبلها وتتولها بحيث يمكن النظر إلى هذه الموضوعات نفسها من وجهين نظر مختلفين ؛ فتكون — من ناحية — موضوعات للحواس وللهمم متعلقة بالتجربة ، ومن ناحية أخرى موضوعات يكفى بالتفكير فيها بوصفها موضوعات للعقل الحاصل للتحول ، التي يسعى جهده لتخطي حدود التجربة . ولذا وجدنا أن النظر إلى الأشياء من وجهة النظر الموضوعية هذه يؤدي إلى الاتفاق مع مبدأ العقل الحاصل ، وأن النظر إليها من وجهة نظر واحدة يؤدي حتما إلى تضارب العقل مع نفسه ، لأن التجربة هي التي مستفصل في صحة تلك الفرضة .

يصف هذا النص عملية نقد العقل الحاصل بأنها تجربة . وهي تجربة مختلفة في طابعها عن التجارب التي تتم في العلوم الطبيعية ؛ لأنها لا تجري على موضوعات بل على الشيء المتصرف عليه هذه الكلمة . ولذا كانت في الواقع تجربة ذاتية يقوم بها العقل على نفسه . وللتجربة هذا المعنى شقان : أحدهما سلبي ، ينشأ عنه صراع العقل أو نزاعه مع نفسه ؛ والآخر إيجابي ، يتم فيه «التوافق مع مبدأ العقل الحاصل» ومن الواضح أن الشك السلي للتجربة يحصل في تضامنه الشك الإيجابي ، أي أن الشك يتناقض بقضى أن يقوم العقل الحاصل بوضع تلك البنية التي يزنه (أي العقل) بالتوافق معه . لا بد إذن أن يجد العقل مبدأه ، وأن يتوافق معه ، لكي يتسنى التخلص من «ضعف» التي جرأ عليه انتفاخه فوق حدود التجربة الممكنة ، ونزوعه للتساقول غير المحدود من أمور غير معدودة (الله ، والحياة ، والمجرد ، ويتلقى العالم في الزمان ، أو عدم تناسخ .. الخ) . وهل يكون لهذا كله غير تسمية واحدة ، هي تحييد العقل لحوده ، أو بمعنى آخر نقد العقل ؟ وهل يقضى الطريق الذي يقضى عليه العقل في هذه تلك لتناقضات إلا إلى التصير بهذه الخاص ؟ صحيح أن الأمر هنا لن يكون شبيها بظهور «يقين الأنا» ظهورا مفاجئا من طوايا الشك الشامل كما حدث مع ديكرت ، لأن التفكير للفكر الدقيق في كل أصله العقل وضلالاته هو الذي سيسمح بمطالعة وجهه الأصل وتعرف جوهره الحق . ولذلك فلن تنهض أمامنا هذه الصورة التي يصفها كاتبة في ختام كتابه إلا بعد مراجعة الإمكانيات السلبية للعقل مراجعة نقدية متعمقة : لا يجوز تشبيه عقلنا بسطح مستو يتغير تعيين حدود مساحته الشاسعة ، بحيث لا يعرف منها إلا أنها تدن عن التحديد ، وإذا يجب أن يشبه بشكل كروي يمكن تعيين نصف قطره عن طريق الخط المنحني على سطحه (أي وفق طبيعة القضايا التأليفية القبلية) كما يمكن كذلك تعيين عمده وحدوده بطريقة مؤكدة . أما خارج هذا الشكل الكروي (أي خارج مجال التجربة) فليس ثمة شيء يمكن بالبنية إليه أن يعد موضوعا ، بل

الوجود الظاهري أو الفيزيولوجي ، الذي أعطاه عطاء مباشرا حيا في الشعور . ويقع الشيء المشترك بين « مبدئي » للنبج في كل هذه الأحوال هو انطلاقهم السنط والنظم على سلبية التناقض الذي يجعلهم يعيشون عن « الوجود » من خلال علوانهم لحل التناقض .

٤ — إذا كان الأمر كذلك لماذا نقول عن فيلسوف أزواج والحد النقدي ، الذي أنقذه كاتط تمييز المعرفة العلمية الصحيحة من المعرفة الميتافيزيقية الشاسطة في فراغ التناقض وعدمه ، بل جعل من التناقض القلب النابض لفلسفته ومبناه ورويته الجدلية كلها للفكر والوجود جميعا ؟ لماذا نقول باختصار عن ميجل ميجل ، وفهم اتفق مع نتائج السابطين عليه وفهم اختلف عنهم ؟

لاشك أن قراء ميجل — وهم يحمده الله كثيرون ، ووجودهم يؤكد أن « الجدلية الصلبة » لم تقتصر على بلادنا برغم الفسجيح الكذب الذي يعمارتنا ويؤكد أن يسيينا بالياس القاتل داخل دوائر الظافة والأدب والفن والفلسفة نفسها وخارجها أيضا — أقول إن قراء ميجل يذكرون بغير شك عبارته الشهيرة الواردة في مقدمة كتابه عن ظاهرة « الروح » : إن الأمر الذي حدثت عليه العزم هو المشاركة بجهدي في أن تقترب الفلسفة من هدفها ، وتتمكن من طرح الاسم الذي توصف به ، وهو حب العلم ، لكي تصبح حيا حقيقيا (٢٠) ، هذا الجهد الذي يذكره ميجل جهد منهجي قبل شيء ، وهو يختلف عن كل الجهود التي بلدا أصحابها لكي يسيرا بالفلسفة « حل الطريق الأكيد للعلم » ، واضعين تقدم المعرفة وقتها في العلوم الرياضية والطبيعة نصب أعينهم . لم يحاول فيلسوف الجدل الأكبر في العصر الحديث أن يعمل من منهجه الجدل نموذجيا للمعرفة اللوثوق بها بلعني المتعارف عليه في العلوم « الدقيقة » ، ولم يحبب إلى حد القول بأن يقين الرياضيات هو اليقين العلمي الحق ، إذ صرح في أكثر من موضع من كتاباته برفض المنهج الرياضي وعدم الاعتداد عليه (٢١) . وإذا كان قد أسس منهجا فلسفيا وصفه بأنه هو المنهج الحقيقي والعلمي الوحيد ، فقد أسقط جميع شروط المنهج الدقيق التي اقترضاها غيره من السابطين أو اللاحقين . والسبب في هذا بسيط ، فهو موقفه المختلف كل الاختلاف من التناقض هو الأساس الذي أقام عليه منهجه . ذلك أن التناقض عند لا يأخذ ذلك المعنى اللزودج الذي نجله عند الفلسفة الباحثين عن المنهج الدقيق . فقد رأينا كيف يمثل من ناحية نقطة الانطلاق الفعلية لتطور بحثهم عن المنهج ، كما يحدد طبيعة الفكرة التي سكونه ، والهدف هذا التطور نفسه ورأينا من ناحية أخرى أنهم نظروا إليه نظريتهم إلى طريق مسدود للمعرفة ، أو وهم ينسج العقل عيونه وسطا طفق يقع فيه يراوده أو يحكم ميوله وطريقه . ولكن ميجل يابنر ظهور لكل هذه المقاهيم والتحديدات الرافضة للتناقض . فالتناقض عند هو للبدأ المحرك للعلم ، وهو من أكثر ليلانيه تعبيرا من حقيقة الأشياء وبعابيتها ، وهو مصدر كل حركة وكل حياة ، فالشيء لا يتحرك إلا لأنه يجري في مصمته تناقضا وقوة دافعة ونشأنا (٢٢) . والتناقض

التحول عند كل من ديكرات وهسرل — كما سنرى بعد قليل — على أساس البداية التي تأتت من كرون التناقض عمالا ، لم ينجح أحد منها لاختيار إمكانية ذلك التحول ، إذ شعرا بما يشبه الإيمان السانج بأن التناقض الذي تيدى لها عبال واستند هذا الإيمان على اعتقاد ميتافيزيقي مطلق في صحة المنطق الصوري ، واعتقاد لا يقل عنه إطلاقات في صحة العلم (الطبيعي والرياضي) وبعيته . كان كلاهما شديد الاعتكاف بأن التناقض قيمة سلبية ، وأن ظهوره علامة أكيدة على مشروعية « المعطى الإيجابي » الذي وضعه في مقابلة كما يوضع الصدق في مواجهة الكذب والزيف . ويختلف الأمر قليلا مع كاتط الذي احتج للمضي على طريق مضم وغير مباشر — لتدعيم وجهة نظره الإيجابية أو منهجه الشارطي الذي لم يسط له يساطة البداية التي عرفناها عند ديكرات ، والتي سوف نعرفها عند هسرل ، وأن بقي التناقض ومخالات حله — كما سبق القول — وراء تحولهم نحو المنهج الجليدي بحيث لا يمكن فصله عنه إلا إذا أمكن فصل الجدل عن سائق الشجرة وفروعها وثوارها . يدل هذا قوله في المقدمة المهمة التي أضفناها إلى الطبعة الثانية من نقد العقل الخالص (١٧٨٧) :

... فلذا سلمنا بأن معرفتنا التجريبية تتوجه حسب الموضوعات بما هي أشياء في ذاتها ، ووجدنا أن المطلق لا يمكن التفكير فيه بغير تناقض ، ثم سلمنا — على العكس من ذلك — بأن ففطنا للأشياء كما هي معطاة لنا لا يتوجه حسب هذه الأشياء بما هي أشياء في ذاتها ، بل الأصح أن هذه الموضوعات ، بوصفها ظواهر ، هي التي تتوجه حسب طريقتنا في التمثل ، ووجدنا أن التناقض قد سقط ، وأن المطلق — فيما للكل — لا يوجد بالضرورة في الأشياء من حيث إننا نعرفها (أو من حيث إنها تعلى لنا) وإنما يوجد فيها من حيث إننا لا نعرفها ، أي بما هي موضوعات في ذاتها : في الواقع على أساس متين ... (٢٣) .

رعا يوافقي القاريه على أن النص الأخير يبرهن الدافع الذي حرك كاتط كما حرك غيره من الفلاسفة إلى إيجاد المنهج ، وهو أن استبعاد التناقض والتغلب على أزمة هو الأمر الحاسم في وجود المطلق أو الحقيقة ، التي يضنها أو تأتي تعلى له . وطبعي أن يختلف تصور الفيلسوف للتناقض عن الفيلسوف الذي سبقه باختلاف تصورها للقد ، وأن يحدد مبادئ اختيار نوع التناقض طريقه المنهجية . والمهم أن موقفه النقدي من التناقض يحدد مبادئه المنهجية وبعيتها ، بحيث تصبح الحقائق التي تعلى نفسها حقائق منهجية وموضوعية يفر ما تتميز من التناقضات وتستبعدا بسبب كونها عمالة . وطبعي أيضا أن يصفق هذا المنهج من مجال الحقيقة ومن مفهوم الوجود ، فالحقيقة عند ديكرات هي حقيقة الأنا ، ولذلك اقتصر الوجود عند على وجود الفكر أو الأنا ، المفكرة .

وهي عند كاتط وجود المعرفة الضرورية العامة الصدق ، ومن ثم اقتصر الوجود عند على التحديدات والشروط الجالبة الكيفية بمعرفته . أما عند هسرل فسوف نجد أنها هي الحقيقة في ذاتها بوصفها متعقبة خلاصة ، ولذلك اقتصر مفهوم الوجود لديه على

إن اللصق القديم يحتاج إلى تغيير شامل . والواقع إن الشعور بالحاجة إلى تمليه شعور موشل في القدم . وهو من ناحية الشكل والمضمون التي يظهر بها في الرابح الدراسية قد حطى إن جاز هذا القول - بالاحترار . وإذا كان الناس لا يتفكرون عن التنسك به إنا ذلك إلا لإحسانهم بأن اللصق يوجه علم شيء لا غنى عنه ، وترجعهم على الاعتقاد بأهميته للتركيز على ثابت طويل ، لا من اقتناع بأن ذلك المضمون اللغوي ، والاشتغال بتلك الأشكال الغارقة ، لها قيمة ونفع حقيقي (٣٦) . لم يستطد قتالا من منبهه الجدل : « وإذا كنت لا أترك أن اللصق الذي أتبعته في هذا النسق اللطفي - أو بالأحرى الذي يتجه هذا النسق نفسه - يحتاج إلى المزيد من الاستكمال ، وأنه يميل إجمال تفصيلات جزئية عليه ، فلهي أعلم في الوقت نفسه ، أنه هو اللصق الحقيقي الوحيد .

ويشجل هذا بوضوح إذا عرفنا أنه ليس شيئا غفلنا عن موضوعه ومضمونه ، لأن المضمون في ذاته ، أي الجدل (الديالكتيك) الذي يتولّى عليه في ذاته ، هو الذي يدفعه إلى الحركة المستمرة . ومن الواضح أنه لا يمكن أن يصف أي عرض بصفة العلم ما لم يتبع مسار هذا اللصق ويتفق مع إيقاعه البسيط ، لأنه هو مسار الموضوع ذاته (٣٧) . ولورجنا بالذاكرة أن كانت لورجنا يصور الجدل في صورة « فن مطوري » يجمع على جميع معارنا شكلا ذهنيا ، حتى إذا تحققتنا من مضمونه وجدناه أجوف شديد الفقر ، وبأنك لنا أن ذلك للطق العام (أي الجدل) الذي لا يخرج من كونه قانونا للحكم ، قد أصبح أشبه بالة (أورجانون) تستعمل ، من الأخرى يساهم استغلالها ، لإنتاج مزاعم نتحدثنا بمظهرها للموضوع (٣٨) .

وعله الصورة لا يمكن بطبيعة الحال أن تقارن من قريب أو من بعيد بصورته الحقيقية والعلمية عند هيجل . ومع ذلك فإن هيجل يعترف بفضل كاتط ، ويقره على قوله بأن التفكير الجدلّي جزء لا يتجزأ من تكوين العقل ، وإن خالفه بالطبع في إدراكه لحرفته « للظاهرة » أو الوهمية : « لقد وضع كاتط الجدل في مكان ربيع ، وهذا من أجل الفضائل : فقد زرع من مظهر التنصيف الذي الصلح به التصور الحاشي ، وعرضه في صورة فعل ضروري من أفعال العقل » (٣٩) . وهكذا تحول المظهر الضروري ، وتحولت المعرفة الوهمية العظيم ، إلى لحظة موضوعية ومنهجية من لحظات التفكير ، بل إن هذه اللحظة للمرة من الحركة الذاتية للتفكير تصبح في نظره هي « النواة » للنسجة والموضوعية للفلسفة نفسها . وما أكثر نصوص هيجل التي تؤكد أن الفلسفة ليست هي حركة الفكر المادرك فصحب ، وإنا هي - قبل كل شيء - حركة الفكر الذي يدرك ذاته ، وبه تبدأ الفلسفة بداهتها الحقيقية : فالفلسفة تبدأ حيث يدرك العلم يوصفه روحها الشامل ، أوجيد ينظر إلى الوجود بطريقة عامة يظهر معها التفكير في التفكير (٤٠) . ولقد سارت في مرحلتها الأولى - عند الإغريق والإيليين وبخاصة - من الفكرة المجردة إلى الفكرة التي تمجد نفسها بنفسها (٤١) وفي نهاية العصر الفلسفي (وهو الذي يشرح هيجل أنه عصره الذي على اكتمال تاريخها السابق) بلغت الفلسفة مرحلة الفكرة الحية الشاملة التي

لحظات ضرورية للتفكير ونسقه إلى التطور ، أي نسق للثقافة نفسه ، فهي شروط تقوم عليها المعرفة وليست عقبات في طريقها ، ولا تتعارض مع مفهومها ، كما كان الحال عند أولئك الفلاسفة ، إذ لا يمكن - في رأيه - تحديد ماعية المعرفة مع استبعاد التناقض . وبهذا يكون قد قطع الحيط أوكسر السلسلة التي وصلت فيكولات بكاتط ، ثم التفت حول مسرل ، وروبطهم جميعا فكرة محددة من « علمية » الفلسفة ومنهجها الصارم للحكم (معتدين في ذلك - كما سبق القول - بالعلوم الدقيقة من جهة ، وباللصق الصوري ، الذي رفض التناقض في الوجود والفكر ، وعده علامة التهاوت والفساد - من جهة أخرى ، وبهذا أيضا تكون الفلسفة قد قلقت على أيديهم أهم ما يميزها في نظر هيجل ، وهو أن تكون معرفة بالكل الشامل ، أو علم الكل الذي لا يمكن اللصق الجدلّي إلا عرضا لتطوره في إيقاعاته الثلاثية ، أو مثلاثه الكثيرة .

ولقد أضحى حرص أولئك الفلاسفة على اللصق الدقيق والمعرفة الخالية من التناقض إلى وضع جرح عميق ، أو إحداث صدمع فارق ، في التفكير نفسه ، لم يتوقف عن الظهور والتجدد باستمرار : فقد شقّه إلى نصفين متضادين إلى أقصى حدود التضاد : فكر سلبى ووهي أو مظهرى غاطي ، يرع نفسه بغيه ، وفكر صحيح أو إيجابي . والجهود الهضبة التي بذلها كاتط لأرب هذا الصدمع ومد جسر بين الشقين معروقة : وقد أتت في النهاية إلى التمييز بين العقل الخاص والعقل العام ، بحيث يرمي في الأول على نوع من المعرفة (العلمية الضرورية العامة الصلح) لا سبيل للبرهنة عليه في العقل الثاني (وهي المعرفة الاجتماعية والدينية) ، وبهت أمكنه أن يقول في النهاية حيا يشبه اليأس أو التسليم :

وهكذا اضطرت إلى رفع (استبعاد أو إغناء) للمعرفة لكي أفسح مجالاً للإيمان (أو الاعتقاد) (٤٢) . وبذلك قضى على الوحدة الباطنية للتفكير . وتم الفصل - عند كاتط بوجه خاص - بين معرفة متناقضة وغير منهجية (حيا سله المتناقضات الجدلية ، أي التي تقطع بالحكم في أمور الحقائق المطلقة بغير دليل أو سدد كاف) ، وأخرى علمية أو منهجية دقيقة .

واجه هيجل هذا الصدمع الفكر ، وحاولت فلسفته كلها إعادة الوحدة الباطنية للفكر والوجود . ونقده الشديد للنامع السابقة دليل على وجه الحاد بتصدد العقل أو الروح الحاديت ، وعلى إهاته بأن منهجه الجدلّي هو الذي سيحدد للمتناقضات معناها المنهجي ، ويردّ إليها كرامة العلم . وسوف نستشهد على نقده للنامع السابقة ببعض النصوص التي تقرتنا من جرح فلسفته أو تلوو حول عومرها .

ونبدأ بقلقه للمتناقض الصوري الذي آمن كاتط بشيائه (٤٣) دون تغيير يذكر منذ عهد أرسطو ، ومؤالّه إن كانت صورة المتطق الذي اعتمد عليه كاتط في جهوده لإقامة اللصق الفلسفي الدقيق هي الصورة الباطنية التي تمثل المعرفة الفلسفية الدقيقة ، لم أن للمتطق نفسه معرفة متطورة بذاتها .

تصرف ذاتها^(٣١)، أو الفكرة التي تتحرك في ذاتها، والحقيقة التي تعرف نفسها، كما جاء في مجلة كتابة موسوعة العلوم الفلسفية^(٣٢).

ولن نستطيع هنا تناول انعكاس الحركة أو التفكير على ذاته، لأن معنى ذلك أن نتناول فلسفة كلها، وكيف تطور مضمونها، أو فهم نفسه بنفسه—على حد تعبيره ويخفى في هذا السياق أن تعرض للطابع المنهجي لهذه الفكرة وكيف تحورت العلاقة المنطقية للتفكير إلى منهج، ولاشك أن فكرة الإيقاع الثلاثي، للجلد المجهل (من موضوع مباشر، إلى تفكير موضوعي «متوسط» إلى مركب يؤلف بينهما، برهمنها مما، والمحافظة عليها في مستوى أعلى وأكثر خصوصية) قد قفزت إلى ذهن القارئ بعد أن أصبحت ملكا مشاعا للمعنى المكلف في العالم كله. وربما مال إلى الظن بأن فكرة هذا الإيقاع الثلاثي هي نفسها فكرة المنهج، بحيث يمكنه أن يبحث منها في الأشياء والأفكار، وأن يعلينا عليها لكي يحيط علما بشكل المنهج الجليل وسلسه. غير أن شكل للسار الجليل ليس هو سر حاته وصحيته، ولو وقتنا الجهد عليه لدرت بنا طاحونة للفتات الجبلية الشهيرة كما دارت من قبل طواحين الأشباح المخففة بلفارس الطيب الخالد (دون كيشوت) وجيتنا على أنفسنا وصل مجهل، وربما شاركتنا من غير قصد في إثارة رياح الاهتمام والسخرية في ظلنا حيث عليه... ذلك أن قراءة مجهل بمنظار لثقت الشخير قد تدخلنا إلى علله، وقد تمينا أن قراءة الوجود إلى في الخارجه، والفكر إلى في الدنسل، ولكنا لن نضع أيدينا على «الفكرة الحية الشاملة» التي بدأ منها المنهج ليمر إليها في نهاية المطاف، بعد ملحمة الصراع والنزاع والعناد.

بداية هذه الفكرة هي تفكيرها في تفكيرها. وبداية المنهج هي أن التفكير في التفكير يتولد عنه وضعه (فيه أو سلبه) لنفسه وتوسمه في معرفة نفسه. بعبارة أوضح: يكون تفكير الموضوع هو وضع للموضوع، ويكون المركب هو الرعدة الجماعية التي تؤلف بينهما، وكلها لحظات ضرورية في «التعليق الذاتي» للفكرة الحية الشاملة، أي لفكرة التفكير، أو التفكير في التفكير، أو وهي الموحى (المحلل أو الروح) لذاته^(٣٣). وربما نين أن الآن أن مجهل يضع على كامل فكرته تجربة الفلسفة كلها: «ربما استمدت مادة وواقعة قليلة». وهذه التجربة تتلخص بأن المحل نفسه هو الذي يولد تناقضاته مع نفسه، وتغيراته، أو «تأسيته» لنفسه. بهذا نجد أنفسنا أمام الاستعجال المزيج لما سميت بالتفكير في التفكير، أو التمثل الذاتي، أو انعكاس الفكر والوعي والمحل على مرآة ذاته فالفكرة تحمل فيها في داخلها، مصغرة لقول مجهل في كتابه علم المتعلق: «إن ما تنمو به الفكرة نفسها وتتطور، هو الشيء (أو السلب) الممثل قبل ذلك، وهو الذي تطوره في ذاتها، وهذا هو الذي يكون الجليل الحقيقي^(٣٤)» وتلك هي اللحظة المنهجية الأولى، أما اللحظة الثانية فيعبر عنها قوله في الكتب السابق الذكر بأنها هي: «إدراك التضاد في وحدته، أو إدراك الإيجال في السلب»^(٣٥). وهذه اللحظة الثانية هي التي تحول دون فهم

«السلب أو الوحي الذاتي للفكرة» وكما هو تدعيم لها أو تضاد عليها، فالواقع أنها تؤكد وجودها مرة أخرى في شكل أعلى وأوسع كما سبق القول، كما تتلخص النفس الذاتي إلى إيجاب ذاتي على مستوى أعلى. وهذا المعنى أيضا يمكن إجمال الخطوة الثالثة الإيقاع للمنهج الجليل في خطوة أو حركة واحدة، هي الحركة الذاتية للفكرة الشاملة. فكان العلاقة الذاتية التي تظهر مرة في صورة سلب، وتظهر مرة أخرى في صورة إيجاب، هي التي تؤلف وحدة الشروط المختلفة التي تسير في حركة غوها من الموضوع، إلى تفكير الموضوع، إلى المركب منها. وعن طريق هذه العلاقة الذاتية تراجع للرحلتان الأولىان لتتصلا بالفكرة الكلية التي بدأ منها. فما دام «الحق هو الكل» — على نحو ما تقول العبارة الشهيرة لميجل — فلا بد أن يمثل التناقض موضعه المنهجي من هذا الكل، وأن يكون هو موضع القلب من الجسد العضوي الحي.



لم يكن هدفنا من هذا العرض — لمخل المجلد 1 لمنهج مجهل الجليل من النظر في تعليقاته الحية على أعماله الثرية المتعددة. ولم يكن كذلك هو الهدف من عرض منهجي الفلاسفة السابقين، أو منهج الفيلسوف الذي يستتله الآن (وهو هرسل صاحب فلسفة الظاهرات أو الفينومينولوجيا)؛ فقد اقتصر جهتنا المتواضعة على التحقيق من الفرض الذي بدأنا به، وهو أن التفكير أو التمثل الذاتي الذي يعطيه بالتناقض وأزماته ويعاونه حلها ويدين كيف أنها عالة — هو الذي يمثل نقطة الانطلاق إلى المنهج الجليل، كما أنه يعبر عن الإبداع، أو جانب منه على أقل تقدير، في نفسهم.

وإذا لم نختم حديثنا عن مجهل ومنهجه الجليل لأبد من كلمة عما يحمله بالفلاسفة الثلاثة وما يميزه عنهم. فالتأمل الذاتي أو «فكر» هو مركز فلسفته التي لا تخرج من كونها محاولة كبرى «لوعي الذاتي». وهو يؤسس منظهم منهجا علميا عاكسا، سواء — كما رأينا — بالمنهج الحقيقى الوحيد، وإن لم يتخذ نموذج من العلوم الدقيقة، وإلى إضحيات بوجه خاص، بل رفض أن تكون هي الأساس أو للثل الأمل. بيد أنه لم يحارهم في الفصل بين المعرفة الإيجابية التي اقتضوا حلها في المعرفة الصحيحة، والمعرفة السلبية التي يلزموا كل جهدهم لاستبعادها ورفع تناقضاتها، أو بالأحرى لإثبات أنها ترفع نفسها بنفسها. وهو لم يأخذ كذلك بالمعيار الذي وضعوه «للمنهج الدقيق»، وهو أن التناقض سمة للمعرفة الحقيقية، وعادة التفكير الخاطئ أو الكاذب. ومعنى هذا أنه قد عرف بوضوح أن البناء النظري للعلم العقل عال بغير الاعتراف بالتناقض — فليس التناقض — كما سبق القول — مجرد دفعة أولية تتلخص منها حركة المنهج وحركة الروح أو العقل مما، وإنما يشغل مكانه المنهجي من الكل الحقيقي، أو إذا شئت من الحقيقة الكلية التي تنمو بذاتها نحو جدليا على إيقاع المنهج الجليل. ولاشك في أن هذا يعبر عما يسمى «بوحدته المنهج والمذهب»، بصورة قد لا نجدها يمثل هذه القوة وهذا الترابط عند أي فيلسوف قدم

أزاحنت.

عندئذ ندرك الحقيقة بوصفها المتضاد المثلث مع فعل المعرفة الذات العاير، ومن حيث هي الحقيقة الواحدة بالقياس إلى التفرع غير المحدود لأفعال المعرفة الممكنة، وللأفراد العارفين^(٢٧).

لا يقتصر النص السابق، على الرغم من صمومته، على التعبير عما يعنيه سرُّ المعرفة بالموضوعية، وإنما يتعداه إلى وصف الطريق الذي أتبعه، وتلخيص المنهج الذي سار عليه. فنحن حين نتحكم حكماً قائلين على البهامة، أي حين نكون لدينا معرفة دقيقة، فذلك لأن موضوع المعرفة قد أعطى لنا عطلة مباشرة أصيلاً. والواقع أن سرُّ قد أقام برامته على فساد التزعة النفسية في فهم المنطق على أسس البهامة، وأثبت أن هذه التزعة تؤدي بالضرورة إلى التناقض. ولابد من تسجيل هذا الإثبات وذلك البراهين التي تؤمن حقيقة المعرفة، من ظهور الحقيقة للنمى في صورة موضوعية، فللقصود هو الحقيقة التي تصبح موضوعاً، أي حقيقة في ذاتها. ومن ثم يكون التقيد السلبى للشك والتسوية التي تؤدي إليها التزعة النفسية في المنطق قد تخلف عن موضوع إجابي، كما تكون حقيقة هذا الموضوع، بل الحقيقة في ذاتها، قد خرجت بهذه الصورة الجبلية عن سلب أو تناقض. فكان تفكيره في وضع منهج الفلسفي، الذي يستمد عليه في الكشف عن حقيقة الموضوع أو موضوعية الحقيقة، قد ارتبط بتفكيره فلسفي وسلب في مغالطة أو تفهيمية معينة. ولم يكن هذا الارتباط من قبيل المصادفة، إذ تكرر— كما رأينا من قبل —مع منبج الشك عند ديكرت، ومع المنهج الشرطي (الترنسنتال) عند كاست، لأن إجابي المنهج تقوم على خلفية سلبية، كما أن تكون هذه الخلفية السلبية مرتبطة ارتباطاً ضرورياً بتكوين الموضوع والحقيقة.

وإذا كان سرُّ قد قطع هنا ثلثاته عن المنهج، وأخذ يجمع النتائج التي توصل إليها في مفهوم «الفعل» و«الذات الخال» فقد عكف في الجزء الثالث من البحوث المنطقية على مواصلة تحليلاته للموضوع: فلابد لهذا الموضوع أن يعطى عطلة أولياً أصيلاً، وكونه معطى هو أسلوبه في الوجود الذي يربط الذات بالموضوع، كما أنه يعطى في وقت واحد على وجهه، وصل ضرورة أن يكون هذا الوجود بالقياس إلى شخص ما، أي ضرورة ظهوره لوعي أو شعور أو ذات معينة، ولا انتهى كونه معطى. ومن هنا بدأ المنهج عطلة وتوسع معناه، وصارت معناه «ظهور» و«ذات» وترى الموضوعات من جهة كونها معطاة لشعور أو وعي ينتج عنها إجابي ويفضلها بأفعاله «الفعلية»، وفقدت «رؤية» للخصائص وتحليلات للفعل، هي أدواته في هذا البحث.

يبدأ يكون سرُّ قد حدد مجال الظواهر ووضعه. إنه هو اللجال الخلق التي تبحث فيه الموضوعات، ويحيط لكل من الموضوع والذات حقوقاً متساوية: فاللوضوع «يظهر» والذات «ترى» وتصف ما تراه. وتكون الحقيقة حينها ظهور للوضوع على ما هو عليه، وسبباً تحت رؤيته، أو بالأحرى رؤية ماهيته، على نحو ما يظهر للشعور وبه ظهوراً خالصاً مباشراً. بذلك تنبج الظواهر إلى الموضوعات، وتبقى معها إنا لا نحقق لونها بالتأمل للجرد،

وأخيراً تنتقل — بحكم التطور التاريخي وحده — إلى فيلسوف اختلف من هيجل، وديدا لم يستند — في رأي البعض — من ثورته المنهجية والجبلية شيئاً يذكر، وإن كان قد نافسه في مغالطة كبرى وأخيرة لجعل الفلسفة علماً كلياً شاملاً. أقول هذا لأذكر الفأريه بأن الفيلسوف الذي مستحدثت عه — وهو سرُّ — يرتبط بالفيلسوفين السابقين (ديكرت وكاست) ويبدأ استناداً أو بالأحرى ذروة للذاتية والثلاثية المتصالية، أكثر مما يرتبط بهيجل أو بفهرمه من الجبلين.

• — كيف «ظهر» المنهج الجديد لصاحب فلسفة الظواهرات؟ وكيف أدى به «سلب التناقض» والصالح في نزوع بعض المناطقة لتفسير حقائق المنطق والرماضيات تفسيراً نفسياً، إلى «الإجاب» الذي يمثل في تأمين حقيقة الموضوع، بل إلى تأمين الحقيقة ذاتها وحياتها من الشك والنسبية النفسية والإنسانية؟

لا يمتنا هنا أن تفصل القول في طبيعة المنهج الظاهراتي وخصائصه ومراحله ومدى خصوصيته في التطبيق، بلدر ما يمتنا أن نبرز المنهج المشترك بينه وبين بقية المناهج التي تعرض لها، وهو خروج الجديد الإجابي من حطام السلب والتناقض. ويكفي أن نطلع على الجزء الأول من «البحوث المنطقية» لتأكد من هذا الخروج على تأمين حقيقة الفكر، ثم تتبين كذلك قرب نهاية هذا الجزء كيف يتحول المنهج النقدي السلب لتناقضات التزعة النفسية إلى منبج إجابي لإثبات حقيقة الموضوع أو حقيقة التفكير الموضوعي: «لا يتسنى وجود شيء بغير أن يتحدد على هذا النحو أو ذاك، وكونه موجوداً وعدداً على هذا النحو أو ذاك، معناه أن هذه هي الحقيقة في ذاتها؛ والحقيقة التي تؤلف التضاد الضرورى للوجود في ذاته...»^(٢٨) ويستطرد سرُّ في شرحه لمعنى موضوعية الموضوع فيقول: «وعندما نتحقق فعلاً من أفعال المعرفة، أو — كما يقول — أن أمير — عندما نبدأ فيه، فإننا ننشغل بالجانب الموضوعي الذي يقصده ذلك الفعل ويضبطه بطريقة معرفية بطبيعة إجابي. وكلما كانت معرفتنا معرفة بلقى معنى الكلمة، أي كلما أصدرنا حكماً قائماً على البهامة، قد أعطينا للموضوع عطلة أصيلاً. وفي هذه الحالة لا يبدو لنا أننا نواجه الواقعة الموضوعية، وإنما تتمثل هذه الواقعة بالمثل أمام أعيننا كما يتمثل فيها الموضوع ذاته من حيث ماهيته وما هو عليه، أي — بتعبيرنا — على هذا النحو المقصود في هذه المعرفة، لا على نحو آخر، أي بوصفه حلالاً لهذه الخصائص، وحلقة في هذه العلاقات، وما أتبع ذلك. وهو كذلك لا يبدو لنا بهذه الخصائص، وإنما يتقدم بنا بالفعل، وبهذه المثابة يعطى لمعرفتنا، أي أن للمنى الوحيد لهذا أنه لا يقتصر على أن يبدو لنا كذلك (أو لا يلف الأمر عنه حكمتنا عليه بذلك) وإنما يكون قد حُرف على ما هو عليه، أو أصبحت كينونته على هذا النحو حقيقة علمية، متفردة في التجربة الحية للحكم البشري فإذا ما تأملنا هذا التفرّد وقمنا بتحقيق التجريد الفكري^(٢٩) أصبحت الحقيقة ذاتها، بدلاً من ذلك الجانب للموضوعي، هي الموضوع للملك.

والأخلاق والتاريخ ، وإنما تعرض فيه قبل كل شيء لازمة العلم الأوروبى وصحة الوجود الضمير الإنسانية الأوروبية (وكلها للأسف لديه شيء واحد ، وكان العلم والوجود الإنسانية تكون الأوروبية أو لا تكون) ٢١ .

لم يكن من قبل المساعدة أن ترد كلمة « الأزمة » (كريسيس) فى عنوان هذا الكتاب (٢٢) . إذ كان من الطبيعى أن يعنى إحساسه بها بعد عنه السير على طريق طويل تصور فى نهايته التى اقترنت بالشيخوخة وهواجس النهاية المحترمة أنه قد أكمل واجبه ، وأنم تأسيس فلسفته ، وأطمأن إلى إقامة العلم الشامل أو « المائزيس يونيفرسالس » الذى ظل هو الشغل الشاغل لعدد كبير من فلاسفة الغرب ، بدءا بأفلاطون فى نظريته عن الكل ، إلى ديكارت وبيتر وكاتو حتى البتانيون أو البتانيين وروفل كازناب (١٨٩١ — ١٩٧٠) وزملائه من التجريبيين أو الوضعيين المناطقة فى مشروعهم عن « العلم الواحد » .

ومن المعروف أن منبع العلوم الطبيعية والرياضية بقى هو المثل الأعلى لعدد كبير من الفلاسفة ، على أقل تقدير منذ عصر النهضة حتى أواخر القرن التاسع عشر . فالإكفاء بهذا المنهج كان عندهم هو شرط اليقين والدقة والموضوعية ، حتى لقد طبقوه على مشكلات ليست بطبيعية رياضية ولا طبيعية ، بل على الميتافيزيقا والأخلاق والظواهر النفسية والاجتماعية حتى البراهين على وجود الله ! وهل الرغى من التقدم الذى تحقق فى بعض العلوم الإنسانية (كالاجتماع والاقتصاد وعلم النفس بوجه خاص) باتباع ذلك المنهج العلمى الدقيق ، فقد برزت فى أوائل القرن العشرين مشكلة المنهج فى العلوم الإنسانية ، وثار حولها الجدل الذى لم يفضد فيه بعد ، إذ تبين للبعض من أمثال برجسون وفلترى وهسرل نفسه وبمفهوم تلازمه والمستعبد من منهجه الظاهرى — من أصحاب فلسفة الوجود وفلسفة التأويل (الميرمينوطيقا) والتقديرين الجدلين - الاجتاهيين — أن الظاهرة الإنسانية من نوع مختلف عن الظاهرة الطبيعية ، وأنه لا يمكن قياسها والتنبؤ بها والتحكم التالى فيها بالوسائل المعملية والتحليلات والإحصاءات الرياضية ، لأن الإنسان — فى رأيه — ليس موضوعا وليس كذا ، وإنما هو ذات وحرية ، وكيف وتجربة حية ، وعالم حية منفردة . وتفاقت أزمة العلم الأوروبى (الطبيعى والرياضى) نتيجة إضعافه — المولت على أقل تقدير ! — فى تطبيق نتائجه على الظواهر والعلوم الإنسانية ، وأصبحت أزمة هذه العلوم فى جوهرها ونظر هسرل هى أزمة الشعور الأوروبى نفسه بفقد « التجربة الحية » ، واضاعت « عالم الحياة » الذى هو فى رأيه مصدر العلم ومبادئه . وعلى مشارف هذه الأزمة للمضاعة (من التناحيث المالية والصورية) وبسببها ، بدأت الفيزيولوجيا فى البحث عن منبع غرض للعلوم الإنسانية ، يحفظ نوعية الظاهرة ، ويميزها عن الظاهرة الطبيعية والظاهرة الرياضية ، ومن ثم يشق طريقها ثلثها هو الذى سببه هسرل بالتقنيولوجيا (٢٣) وهكذا تطورت الظاهرات مع تطور معالجتها بصورة أو بآخرى لهذه الأزمة عبر مراحلها المختلفة ، وفى

ولا تشغل نفسها بكيانها الملقى الذى نعلق الحكم عليه أو تضعه بين قوسين ، وإنما نجدها ، وتجربيا ، وبمبادئها رؤية حسنية معينة . ويضيق المجال عن تتبع خطوات لتلجج الظاهرى ومراحله فى « الرد » وتحويل الموضوعات إلى موضوعات مثالية ، وتأمين وجودها بوصفها مبادئ ثابتة فى الشعور أو الوعى المتالى ، حل نجوما فصله وإراض فيه فى كتابة الأفكار ، إذ فكينا أن لتلجج نفسه قد أتت من أزمة تناقض ليحسب فى عمليات إيجابية لا آخر لها تكوين موضوعية الموضوعات ، وتأمين حقائقها الثابتة فى « عملة الشعور المتالى التى تعد معنى من المعانى عملة الوجود المطلق » (٢٤) . وفكينا كذلك أن نشر إلى أنه أراد بهذا لتلجج أن يرغ الفلسفة إلى مرتبة المعرفة العلمية الدقيقة . أما عن نجاحه وإخفاقه فى تحقيق هذا الأمل القديم فشبهه آخر . ذلك أن لتلجج الظاهرى ، الذى بدأ بالفصل بين لتلجج والوضوح — كما هو الشأن فى العلوم الدقيقة — قد انتهى إلى جعل لتلجج نفسه موضوعا للبحث . وبهذا فتح للمعرفة الفلسفية والمسؤال الفلسفى اتقا شاسعا لم يكن من الممكن أن يجهه به منبع عديد ، ولا موضوع محدد .

شرح هسرل فى اقتحام « عملة الشعور أو الوعى المتالى التى تعد معنى من المعانى عملة الوجود المطلق » فى المرحلة الثالثة للمتالية التى بدأت مع نشر كتبه « أفكار من ظاهرات حاصلة وفلسفة ظاهرية » بين سنتى ١٩١٣ و ١٩٢٨ ، فقد ، فيه إلى نوع جديد من المتالية الثالثة للمتالية . لم يكف بطريق التخليط الضرورى بين الموضوعية المقصودة والتجربة الحية للبعد ، وإنما أسند إلى الشعور أو الذات للمتالية الحاصلة — فى سمها لتلجج لرؤية للمعاني — عمليات التكوين أو البناء التى تنفى المعنى على العالم والوجود . وإذا عاد فى وقت متأخر من حياته إلى اقتحام مجال الذاتية للمتالية الحاصلة بصورة نهائية حاسمة ، فأكد فى تأملاته الديكارونية (١٩٣١) إمكان التوصل إلى الأنا الحسية للمتالية ، التى هى الأساس الأخير لكل تفكير . وبدا الأمر لفكره وكأن هذه الأنا أو الذات قد بلغت « رعية عسيها » الذى والفردى العالى ، ولم تنطق للشرط التاريخي والاجتماعي التى لتحدها . صبح أن عالم الحياة — وهو عنه تميز آخر حيا نسبه عادة بالظواهر الاجتماعية والتاريخية — ظل من أهم مهام الأنا أو الذاتية للمتالية التى أثبت أن علاقتها بالأخر وبغيرها من الذات (فيها سببه الذاتية المشتركة) يدخل فى مصمم تكوينها ، ولا فحى عنه تأسيس للموضوعية العلمية . غير أن القراء والناقد اقتنوا موقفه الملمحة من المشكلات للملمحة من المجتمع والتاريخ ، وكاد بعضهم أن يتهمه بإغفال جوانب العمل والممارسة الإنسانية فى العالم (٢٥) . حتى إذا تولى نشر خطوطه فى السلسلة المشهورة « كتابات هسرل أو هوسرليانا » منذ سنة ١٩٥٠ ، طلع على الناس واحد من أهم كتبه وهو « أزمة العلوم الأوروبية والظاهرات المتالية » ، الذى لم يقتصر فيه على تناول دفاعهم من « عالم الحياة » ، كالتجسس

للثانية وملامح الشك والسائل الأخلاقية عند الأبيقوريين والروافين الذين لم عندهم آخر بريق للموسوعة المثالية في فكرهم عن «اللوجوس» الكوني.

لئن قلع إذن نقطة البدء في الشعور الأوروبي الخالص كما فهمه وفهمه هرل ؟ إنه يبدأ مع «الكوجيك» الديكارتي الشهير ، ولهذا كان ديكرت هو لكشف الحقيقى لماد المثالية ، والمؤسس الأول لعلم الظاهرات . وقد أكد هرل ذلك في تأملاته الديكارتيه السابغة الذكر ، وإن أجد على أب الفلسفة الحديثة أن ذاتية شايهنا عناصر نفسية وتجريبية ، وأن «الأنا» عنه عرفت الأنا المفكرة ولم تعرف موضوع التفكير ولا عرفت الآخر بما هو طرف مقابل لها ؛ ولملك ذاته (هى هرل) قد سر أحوالها ، وخلصها من الشوائب النفسية والحسية ، وبذلك أعادها ، بالتوصل إلى الذات أو الأنا الحقيقية للمحسنة (التي يمكن تصور فناء كل شيء في العالم وتذللها فيها عدما) ؛ وحقق مشروع الحضارة الأوروبية ، وهو إقامة الظاهرات (الفينومينولوجيا) كى الصورة النهائية للفلسفة المثالية والمثالية الأتالية ، بل لتاريخ الفلسفة الغربية كلها ؛

ويحل هرل التجريبية بأشكالها المتعددة (من طبيعية وحسية ومادية ووضعية .. إلخ) وبين أنها كانت رد فعل للإحباط المطلق وتساؤل العالم والقضاء على الأشياء ، ثم انقلبت إلى الضد فأصبح العالم فيها علما ماديا ، وصارت التجربة الحسية مجرد انطباعات حسية ، وفقدت النفس — على ما يقول لوك — صفحة يضاء تتشكل عليها الإحساسات ما تشاء ، أو — على حد تعبير هيوم — مجرد حزمة من الانطباعات ؛ وبذلك انحطت التجربة الداخلية بالتجربة الخارجية ، وانفتحت الحقبة المشتركة بين اللغات ، وأصبحت الموضوعية العقلية محالا . وجعلت محاولة كاتل العقلية للتكليف بين الحسى والعقل (أو — بكلماته — بين الحدس أو الميائات ، والتصورات أو المفاهيم) فيها ملامح الحيل القاصرة لشككة التثنية على طريقة الصورة والمادة ، أو الشكل والمضمون ، الأسطية ثم لم تثبت أن ضحت بيما معا — كى بصورية العقلين ومغنية التجريبيين — عندما تلتفت من للمرة لصالح الأخلاق والدين ، وظل الشعور مجرد نسج منكميات ، وظهفه اصطفايا للمادة من العالم الخارجى ، دون اكتشاف الشعور الحسى والتجريبية للحسية^(٤٥) ، ولى البداية لم تستطع مثالية كاتل العقلية أن تحقق شيئا من مشروع الشعور الأوروبي ، وهو إقامة العلم الشامل الذى أعاد أسبا جديدا هو الظاهرات ؛ فهى اتى ثلاث النقص في فلسفة كاتل ، ووسعت من نطاق الحساسية المثالية عنه (التي تشمل نظرية في المكان والزمان والإدراك الحسى) ، وجعلتها تتسع لكل مظهر « مجال الحياة » كى أحداث القاملية لحظة المتعال ، وحولت المحسوس الحسى إلى محسوس فكرى أو نظرى ، أو رؤية حينية للميائات .

وإذا كانت المثالية المطلقة بأشكالها المختلفة عند فشته وبهيجل وشلنج قد حلت تقريبا ملموسا فى للشروع الأوروبى لإتمام العلم

إنتاج هرل الذى نشره في حياته ، حتى تبلورت إشكالياتها الحادة الناقلة في كتاب الأزمة الذى سبقت عنه الآن وقفة قصيرة .

٦ — حاول هرل أن يواجه أزمة العلوم الإنسانية ، والخروج من أسر التوحيديين الطبيعي والرياضى اللذين أديا بها — كما تقدم — إلى الوقوع في تلك الأزمة ، عن طريق تأسيس فلسفته التى تعدلت المسيمات التى أطلقها عليها : من علم شامل ، إلى علم بالميائات والميائات ، إلى فلسفة أولى ، إلى نظرية كلية للمعرفة والوجود ، إلى علم آثار (أركيولوجيا) الشعور ... إلخ . ولعل أقرب هذه للمسيمات إلى غرضنا أن هذه الفلسفة نظرية في الذاتية المتعالية (الترنسندنتالية) ، والذاتية المشتركة ، أو أنها — فى اختصار — هى علم الشعور . وقد تناول في كتابه الذى نحن بصدده التجربة المشتركة للصدرة الأوروبية ، أو بتعبير آخر الشعور الحضارى أو الجهاى الأوروبى (يشبه العقل والتجريب) منذ بداياته عند اليونان والرومان إلى بلوغ ذروته العقلية الخالصة عند ديكرت ، حتى اكتماله فى فلسفة الظاهرات أو الفينومينولوجيا نفسها ؛ بذلك أصاب إلى تصوره هذه الفلسفة بوصفها علما أو نظرية خالصة ، تصورا آخر لما يوصفها فلسفة للتاريخ ، بل مقصدا له وغاية نهائية (وقد سبقت الإشارة إلى هذين الجمعتين فى ماضياته ثملات ديكرتية ، التى أعادها إلى ذكرى ديكرت ، الذى بدأ عنه الشعور الأوروبى على الحقيقة) . لم يتم هرل بالحنين من الأصول والمصادر والمعرفة ما سبه بالشعور الأوروبى باستثناء الصدور اليونانى الذى أولاه الجانب الأكبر من عنايته ، لسبب بسيط ، هو أنه يعد الحضارة الأوروبية علما أصيلا على غير منوال ، وأنها — دون غيرها من الحضارات القديمة فى الشرقين الأقصى والأدنى ، التى ظلت أسطورية وأخلاقية وصبوية — قد أخذت حل عاقبتها حبه البحث عن الحقيقة النظرية ، وتحقيق مشروع الإنسانية العلمى الأول ، الذى طمنا راود فلاسفتها ، كى سين القول ، وهو إقامة علم شامل مرادف للحقيقة ومطابق للمواقع على السواء .^(٤٦)

ويضخ النظر حيا فى هذا الموقف من «مركزية أوروبية» بدأت على أكل تقدير مع أرسطو وبلغت ذمتها النقيصة عند هيجل (لاسيا فى عرضه لفلسفة التاريخ فى الشرق القديم) ، فإنه يكرر رأى حده كبير من مؤرخى الفلسفة الغربيين ، وهو أن حضارة اليونان وفلسفتهم بوجه خاص قد انحست — دون غيرها من الحضارات — بالتقدير الخالص أو بالفكرة ، وأنها قد قطعت — حسب متساوها المعنى وتقدمها الحضارى — أولى الخطوات الجادة على طريق الظاهرات أو العلم الشامل بالمعى الذى فهمته منه (وقبل فى نظرية فيثاغورس ، وفلسفة الحياة عند سقراط ، الذى يعده إمام الذاتية الأوروبية ونظرية الصدور أو للتل عند أفلاطون ، وفلسفة الطبيعة ونسب للنطق الصورى عند أرسطو ، وأخيرا فى متممة إقليدس) . غير أن الحضارة ، أو بالأحرى الفلسفة اليونانية ، التى بلغت مستوى ريفيا من العقلانية ، لم تستطع أن تحقق مشروعها فى إقامة نظرية العلم الشامل ، إذ انهار التنظير العقل بالعلمها إلى الملامح

يبحث إلى الحياة أزمات أخرى عند طلبة كثيرة من تلاميذ مؤسساها ، سواء في ذلك من تابعوه على الطريق أو من رفضوا مثاليته الذاتية للصعالية في مرحلتها المتأخرة . وأية تلك تعدد التعليلات المحسنة للمبني الطاعري وتتروعا ، بجانب تعدد المستفيدين من هذا للبع ، وتتوحد فيمجالهم وحولهم ويهتم واهتمامهم (مثل لوسكار بيكر في فلسفة الرياضة ، وألكزندر بنفندر في المنطق وعلم النفس ، وماكس شير وماثزا راينر في الأخلاق ، ورومان انجلارين في الفن والجبال ، وينقولاي هارتمان في للمرة ونظرية الوجود وطبقاته ، وهيدجر وسارتر في فلسفة الوجود والأنطولوجيا الطاعرية ، وبيروني في الإدراك واللغة ، وأوين فيك في عالمية العالم ، وجادامر وديسكور ويولتر في فلسفة التكوين أو الميرمينوطيقا ، وأدورنو ومركز من أعضاء مدرسة فرانكفورت في نظريتها النقدية للواقع الاجتماعي وللجمع الصناعي والرسائل . . إلخ . .) وإذا صح أن هذا كله يؤكد الجلبب الإنساني في الطاعرات من حيث هي منبع قبل كل شيء ، فلا شك أنها كلفسة للبطلان قد أكدت — من ناحية أخرى — صبح كل الفلسفات المثالية الذاتية الصعبة إلى الباطن عن التفكير في حركة الواقع التاريخي والاجتماعي . ولا يرجع هذا فحسب إلى غياب التفكير الجليل من هرل ، أو بالأحرى إلى رفضه إياه فحسب ، وإنما يعود كذلك إلى كشف مثاليته الذاتية عن أزمة الاختراب التي تعاني منها الفلسفات المثالية ، وتمدّد هي نفسها امتدادا لها ، على الرغم من حرصها على تمييز نفسها عنها بشق الصور والأسباب ، وكل من يتصور أن مهمة الفلسفة — أو إحدى مهامها الأساسية على الأقل — هي نقد الواقع السائد انطلاقا من رؤية شاملة تعمل على تغييره وتحوله ، لا بد أن يأخذ على الطاعرات أنها قد نقلت الفعل الحقيقي في نظرها إلى باطن الشعور ، وأنها أهملت الفعل الاجتماعي أو كانت ، اللهم إلا من بعض الإشارات الشحيحة الفاتضة إلى « عالم الحياة » ، والذاتية المشتركة ، « والعمل — في — العالم » ، كما سبق القول ، أو إلى علم الجليل طاعرا ، لم يكذب بخرج من أسوار الأبراج الأكاديمية إلى الواقع المنقلب الذي كانت الثورات الاجتماعية والسياسية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن تبرز وتؤثر ولزول أركانه ، كما زحفت عليه — في حلة هرل نفسه — جحافل البربرية (النازية) ، عطفة نبوته للمخيفة التي أهلها في خضم كتابه عن أزمة العلم الأوروبي ، عن سقوط أوروبا في غربتها من معنى حياتها العقل ، وترقيتها في حضيرة الوحشية والعداء للروح . لا عجب بعد هذا كله أن يوجه أصحاب الماركسية التقليدية سهام تقدمهم إلى الطاعرات ، وأن يسيروا في صفوف الفلسفات « البرجوازية » التي اختبرت من الواقع التاريخي — الاجتماعي ، وأخطأت الشروط الواقعية والجبلية للمادة التي تجدد الشعور من وجهة نظر فلسفتهم ، التي هي في نهاية المطاف نظرية للفعل والممارسة الثورية ، بل إلى الطاعرات — في رأيهم — أكثر بكثير من غيرها من الفلسفات البرجوازية المتأخرة — عن أزمات للمجمع البرجوازي — الرأسمالي وفساد رؤيته ، الليبرالية الإمبريالية — للعلم والواقع ،

الشامل ، إذ تمكنت من القضاء على الثباتية الحقيقة ، وأحادت الوحدة الباطنة بين العقل والتجربة ، والروح والطبيعة ، والفكر والوجود ، حتى لقد جرى لفظ « الفينمينولوجيا » على قلم هيجل في كتابه الشهر من طاعرات الروح ، الذي وصف فيه بناء الشعور الأوروبي وتطوره — إذا كان هذا كله صحيحا — فلها (أي المثالية المطلقة) لم تستطع تحويل الفلسفة إلى علم حكم دقيق ، وبقيت غامضة مخلفة الطاعرية الرومانسية ، ومرتبطة بالبدن .

إلام انتهى مشروع الحضارة الأوروبية أو حلمها الطاعري بإقامة العلم الشامل ؟ الجواب بسيط ؛ فقد انتهى إلى طاعرات هرل نفسه ، وإلى « الكوجيتو » الطاعران ، الذي جمع في شعوره الفصلى بين العقل والتجربة ، واللغات واللوازم ، والأنا والآخر . وبهذا تحقق الأمل الذي طاف سعى إليه العقل الأوروبي وحلول التعبير عنه في صور مخلفة .

هكذا تقمص هرل في أواخر حياته مسوح التنسي . والذاتية ، الذي راح يبه الحضارة الأوروبية إلى الحظر للمحدث بها . فآزمة العلم الأوروبي هي في النهاية أزمة الإنسان الأوروبي نفسه ، ولا سبيل للنجاة إلا بإعادة بناء شعوره الذي فقد عالم الحياة ، وأوضاع الحقيقة عندما استسلم للتزخات العقلية الصورية من ناحية ، وأغرق في التيارات التجريبية واللغوية من ناحية أخرى . بيد أن هذا الشعور لمحي للعال ، الذي قلّم عليه هرل العلم والتجربة معا ، يظل أمرا غيبيا . فهل نصف دعوته لاستكشافه بأنها دعوة مثالية جديلة إلى إنسانية جديلة ؟ أم بأنها زعجة صوفية وإفرائقية من نوع غريب ، حدث بصاحبها لأن يحمي بأهليق الشعور — العقل والمنطق — ويغنيها في متاعته انقله لصفوف العالم التاريخي المحيط به ، وهربا من ثورات العصر السياسية والاجتماعية ؟ وإذا كان هرل قد نجح في تغيير الشعور الباطن لكثير من أتباعه وقرائه ، فهل استطاعت فلسفته أن تصيح أدلة لتأثير على الواقع ولا أقول لتغييره أو تنويره ؟ إن معيار الحقيقة الذي نقاس به الفلسفة لا يمكن أن يقتصر على تحريك أفكارها واتساق منطقها الداخلي ، نكم من لفظة مثقفة لم يخرج عنها فعل يذكر ، وبقيت — على جلالها وصفها ! — أنهى بأحلال صعيد قديم أو قصر غروب مهجور . ولست أقصد بالفعل مقدار التأثير الذي أو العمل الطاعر من حيث القوة والانتشار والغزو ؛ إذ لو كان الأمر كذلك لعمدنا الفلسفات التي تبتها أو تبتاعها الأنظمة الشمولية ذات القوة والسطوة الغاشمة أصعد فلسفات وأقربا للحقيقة ، في حين أن التجربة التاريخية الأليمة تشهد بأنها أبعدنا عنها ، وأكثرها علوا في الهتافات والصفال والبطلان ، ومع أن المشكلة تحتاج إلى تفصيل لا يتسع له المقام ، فإن صدق الفلسفة وحيرتها لا يمكن — في تقديرى المتواضع — في مواجهة أزمة أو أزمات واهنة ، والقتراح خرج منها أو حل لها (وليس في الفلسفة ولا في العلم حل نهائي أبدا !) بقدر ما يمكن في خلق أزمات جديلة تتحدى الفكر ليحرب فيها أسلحته ، ولعل ممكن القوة والصدق والإبداع أيضا في فلسفة الطاعرات أن الأزمة للنتيجة التي أثارها قد

والهم في هذا السياق أن التناقض للتلقى الذى يهتم على كل فكر صادق وعلم دقيق أن يستمد ويقتضى عليه ، لا ينفي وجود التناقض أو التناقضات الجبلية في الواقع والمعرفة السائلة . ذلك أن التناقض الأول لا يقول شيئا من أشكال التناقض التلقى (الهم إلا بصورة ضمنية وميتافيزيقية أو خطولوجية ، ومن خلال فهم وتحليل لا يتم بها إلا أصحاب النزعة النفسية والإنسانية — العملية للمتلقي الخاص ..) ، ولكنه مع ذلك شرط لا غنى للأخيرة . بحيث يمكن القول بأننا لا نستطيع أن ندرك التناقضات الجبلية والواقعية والتاريخية على الوجه الصحيح بغير التسليم بهذا التناقض للتلقى ، وعدم تزيينه أو الخروج عليه ، حتى يستقيم كل فكر وعلم صحيح ، كما سبق القول ، كما يمكن قتل التناقضات الجبلية للطبيعة والواقع الإجماعي مثلا موضوعها غالبا من التناقض ، والتنافس حلول منهجية لها ، خالية كلكل من التناقض .

٨ — رعا أمكننا الآن أن ننهج في استخلاص بعض السيات العامة التى تلعب للنجح على اختلاف أترابه وتجلياته وظلاله :
أ- ليس ثمة مناهج واحد ، بل مناهج متعددة ؛ فذاها ما تتعاصر المناهج الفلسفية — وإن لم تتصلب في سلام ! — منها زعم أحدها أنه هو المنهج العلمي الوحيد .

ب- وليس ثمة منهج كامل متكامل وبهاى ؛ فهو في الحقيقة مشروع ؛ يجب إكشافه — هل يدوم أو تلازمه وتابعه — وتحليلها بصورة مستمرة على مجالات تطبيق مختلفة ؛ وذلك بنمو ويزداد ثراء وتأكيده لأسسه ومبادئه النظرية ، أو يعدل فيها أو يفتح بعضها خلال حركته الحية (كما حدث — هل سبيل المثال لا الحصر — مع المنهج الشارطى أو التفسيراتى بعد كانت ، من بقية المتأخرين الآن إلى الكاثوليكين الجدد ، ومع المنهج المجهل المثال مع كثير من الآخرين ، ومع المنهج الجبلي للمضى مع أصحاب للاركية الجبلية في الظروف الأخيرة ، والمنهج الظاهراتى مع كثير من أجيال هيركلملن وغيره للماضين ، والمنهج البنيوي الذى تفرع إلى بنيويات مختلفة ، وأحيانا متصارعة ... الخ) .

ج- يبدأ المنهج ويقال في حالة إبداءه لا تنهى ؛ فهو يقد نفسه باستمرار ، ويضع نفسه موضع السؤال الذى لا يتوقف . ولولا هذا النقد والتساؤل للكتاب ، لا يمكن أن يتجدد ويتحول . وحتى لو تعصب مؤسسه لحياته ، وشجب أى خروج على قواعده ، فلا يلبث الاخرون أن يأخذوا منه شيئا — قد لا يزيد على روحه العامة — ويخلقوا من أشياء (والأمثلة السابقة توضح هذا) .

د- ليس للمنهج مجرد حتم إيداعى ، حتى لو اعتنى صاحبه إلى نقطة بدئية في لحظة كشف مناهجه (كما حدث مع ديكرات) . إنه ثمرة جهد صبور ، قد يستغرق عمرا بأكمله ، وتجرب مدى إنتاجه ، وإفادته ، واستجابات أو عدم استجابات للظروف المعرفية والعملية للتشقة ، لا عجب إذن أن تصبح بعض المناهج التى أثبتت صلاحيتها في عصرها وفى نسقها للمضى الخاص مجرد أثر ترفيقي

لقد حاولت أن تكون خرجا عما سبه « أزمة الحية » وأزمة العقل والعلم . لكن جهودها وعلاولها للوصول بالفلسفة إلى مرتبة العلم الصامد الدقيق كتب عليها الإخفاق في ظل المناخ الرأسمالى — الاستعماري وممارساته التسلطية واللا إنسانية على الخروج والناسخ ، وعل الطبيعة والإنسان جميعا (وعلاا المرى يشهد اليوم نهجده هيمنة في صور أشجع ولطف من كل مآرعه التاريخ العالى ...) .

ولعل أهم مآلى النقد المتركز للظاهراتية أنها قد عانت من التناقض الصارخ بين النزعة العقلانية والتشويبية التى تغلبت عليها في ظل المناخ الليبرالى للمجتمع القرن الريموزى ، والنزعة الشمولية واللا عقلانية المنضلة في الذاتية المتألية للصالية أو للصطرة ، التى انتهت إليها في مرحلتها المتأخرة . والواقع أن هذه شهادة حتى وإصاف ، حل الرثم ما قد يبدو في ظاهرهما من الأداة والإجفاف ؛ فهو يؤكد — على طريقتهما — ما حولنا أن نؤكد من أن فلسفة الظاهرات من تعان من التناقض حسب ، وإذا كانت أزمة التناقض من الدافع المحرك لها ، وربما كانت كلكل من وراء الإبداع الأصلى الذى لا يكتفه عليها إلا جاهل أو جاحل .

٧ — هكذا يبين لنا أن التناقض وحده صراع متفاحلة بين ضلبيين متلازمين ، بشرط أحدهما الآخر ويستعمله في وقت واحد . ولابد من أن نستحضر في أذهاننا فكرة الوحدة والصراع ، أو الخاصيتين الأساسيتين في كل أشكال التناقض وتشكلاته للصلدة التى لم يزل منها ماضى الفكر الفلسفى ، وإن يخلو منها مستقبله . فيبدو ما مختلف طبيعة الأضداد (منطقية ومعرفية كانت أو موضوعية وواقعية) ونوع العلاقة الجبلية (في وحدة واقعية وتاريخية أو في ترابط فكري عضى) ، تختلف كلكل طبيعة التناقض الجبل للكامن في الأشياء والمعاملات والأنساق الحية للظورة ، من طبيعة التناقض للتلقى الذى يتم في مجال تفكير الخاص . وإذا كنا قد قصرنا جهنا في هذا المقام على « منطق » التناقض الذى يمكن فيه الفكر نفسه في نوع من التماثل الذاتى لمرآته ، وحاولنا أن نحصر حلقتنا في « الأزمة » التى أمتت الفلسفة السابليين إلى الخروج منها بإبداع منهج (أصبح كلكل تحققة انطلاقا جديدة لأزمات منهجية عند فلاسفة آخرين) فإن ذلك لا يمنع القول بوجود أشكال أخرى للتناقضات الأساسية التى عرفناها (وإصورتها المجهلية بوجه خاص) ؛ وهى أشكال أو تشكلات يمكن فيها تفكير الفيلسوف حينما حل صراعاته وتتناقضاته المعاطفة والباطنية التى كابدتها في سبيل الوصول إلى المطلق الدقيق (كما عند كيركجارد) ، أو إليه بوجه حينما آخر إلى واقع الصراعات والتناقضات اللغوية التى فسرها ضميرا «علما» تطور الطبيعة والعمل والاجتماع البشرى في ماضيه وحاضره ، كما حدد بها منهج الممارسة والتغيير الثورى على طريق مستقبله (كما هو عند ماركس وأصحاب لللغة الجبلية) ، أو ركز تفكيره حينما ثالثا على صراعات أخرى تخضعت عن تشكلات جبلية يعسب حصرها والوفاء بها (١٥)

ونكباته . ومفاهيم الحديث منصبا على بداية المنهج دون تفصيلات ياتيه وتطبيقه وتنتاجه ، فسوف تنصرف في غاية هذا لقتال على هذه البداية وشروط تشكيلها ، والعبثات التي تحول دون هذا التحقق على الصورة العلمية للبدعة التي يسمى إليها المتخصص ، أو على الصورة الفعلية للمفيدة التي ينتظرها لمرافق على وصول عليها في الاستجابة لمطالبية الحيوية ، والإجابة على الأسئلة المصيرية التي تحيك في صدره بشكل غامض ، وتؤرق للفلسف - أو ينبغي أن تؤرقه - بشكل حقل حاد . وطبيعي أن نكتفى بطرح مجموعة من الأسئلة ، وإلقاء بعض الإشادات ، لأن القضية أكبر من أن نواجهها ببعض الإجابات البليغة ، والمشكلة أخطر من أن نحصنها ببعض « المناهج » التي يتصور أصحابها أنها مطلقة اليقين . فالواقع الذي بلغ في الشهور الأخيرة ذروة تأزمه وتناقضه وما يزال عرضه للجزء من التآزم والتناقض ، لا يمكن أن يتخفى فجأة عن إبداع أو مبدع مجزؤه ولا بد أن يلقى الأمر على كامل كل المتخلفين لعمق الأزمة ومدىها ، للمشغلقين على مصير حضارة يتهدهدها الافتراض والإيحاء للمعوية والمغاية . ولا فرق من أن يدور حوله حوار علم وشامل ، وأن يكون حوارا نقديا حرا ، يؤمن كل مشارك فيه بأن على النقد أن ينفذ نفسه ، وأنه ما من نقد يملو على النقد .

٩- حسن الطبيعي أن يكون « الفلق المنهجي » هو أصل أشكال الفلق التي تقوم بها تفريعات الفلقة ، ولا مراد في أن هذا الفلق ليس ابن اللحظة الحاضرة ، إذ إن عصره قريب من عصر النهضة العربية الحديثة ، والسؤال عنه والحاجة إليه مستعرة منذ ما يقرب من قرنين على أقل تقدير . ويمكننا القول - دون مجاوزة أوقوع في المبالغة - إن مشكلة المنهج تختصر في ضميم امتنا منذ عصر التنوير إلى ما يسمى بعصر الانحطاط . خير أنها قد تحولت عند المعاصرين إلى قلق مستطع ، فلهب البعض إلى أننا نعانى من ضياع المنهج ومن القرائح المنهجية ^(٤١) ، في حين رأى البعض الآخر أن سبب المعصية هو التوحش المنهجية ، والصراع المحتدم بين المنهج المتعددة (النابعة من ثقافتنا أو المستعارة من ثقافة الآخر) ، ونادى فريق ثالث بمهيج قومي مستقل ، تمثل في مشروع حضري ، كثر الحديث عنه في السنوات الأخيرة . ولما كانت الفلسفة - كما علمنا هيجل - هي ابنة عصرها وزمانها ، وكان الفيلسوف هو الذي يطور في نفسه الفلسفي ثقافته عصره وتكتف عصره وزمانه ، ويضع أمامه المראה تمكس روحه وتكتف روحه وتكتف معارفه وأيقامه الحقيقى وتقلده في وقت واحد ، فإن « المتخصص - العرو - الذي التقى في الأغلب الأعم صورة المصلح البدني والاجتماعي والعقل للستر - ما يصر من مطلع النهضة في أكان دوره المنهجي . والتوجه - باختصار شديد - أن تزايد عدد

دروس (كما حدث للمنهج الغالى الأرسطى منذ عصر النهضة إلى اليوم ، بعد نقل المناهج العلمية الدقيقة من البحث عن الغاية ، واستعاضتها بالكيف ، من « المبدأ » - وإن لم يعلم الأمر قلة قليلة من الفلاسفة الذين حاولوا إحيائه في الفلسفة الحديثة والمعاصرة) من لينتز وتناط إلى الفيلسوف الحيوى هانز دريخ) . على أن نسية المناهج الفلسفية ونجدها بطروفيها المكتاتية والزمكانية والثغافية والحضارية لا يمنع القول بأن « المنهجية » نفسها مازمة لكل من يتخصص ، وفي كل الأوقات والظروف .

هـ - قد يخرج المنهج بللهب بحيث يصبح من المحال الفصل بينها (كما نجد عند هيجل وبرجسون) ، وقد تكون فلسفة الفيلسوف هي المنهج الذي يصحب أن نحدد له مذهباً أو رؤية أو أيديولوجية (كما هو عند هيرل مثلا) ، وقد تتحد معالم المنهج وعطوفاته قبل تطبيقه أو بعده ، وقد لا تتجاوز بصورة محددة ، أولاً يتم صلب المنهج قبله بيلوينا ، فيحاول ذلك غيره (كما نرى مع المنهج التحليل عند رانته جورج مور) دون أن يقلل هذا من أصالته وإبداعه عند تطبيقه على مشكلات ميتافيزيقية ومثالية عدة ، أثبت بالتحليل اللغوي والمنطقي لمباراتها أنها ليست مشكلات على الإطلاق (...) .

و- لولان الموضوع في الفلسفة كل وشامل وغير محدود ، فلا يستطيع أى منهج أن يستوعبه من جميع أطرافه . وكل منهج حاول هذا أو ادعى قد جنى على ذلك « الموضوع » ، وأضاع الروح الأصلية للمنهج نفسه . فموضوع الفلسفة ، إذا صح تسميته بهذا الاسم ، لا يحدد المنهج ويحدده به كما هو الحال في العلوم الجزئية ، ولما يقع قبل المنهج ويعدله ، ولا يسمح بأن يقتصر في شبهة منهج واحد أبداً . ومن ثم تتعدد المناهج في الفلسفة وتتعدد ، أو تنسخ وتتبنى كل مشروع كيث مشروع من تفسير « الواقع الكلى » من تفسير الظروف والأحداث والظواهر وصيغ السؤال الفلسفي ، ومحاولات الجواب للمنهج والمغير لبناء المعرفة والوعي والوجود .

ز- وأخيراً فلا يمكن فصل المنهج عن الحضارة ، سواء في سقوطها وانحدارها أو في بعثها وبعثتها . ولعل الانطالات الحضارية الكبرى أن تكون انطالات في طرق النظر المنهجي (ومن أشهر الأمثلة المتكررة على ذلك منهج النظر العقل اليوناني في العصر الهيلينستي ، وقيام عصر النهضة مع ظهور المنهج العلمي - الطبيعي والرياضي الدقيق - وتبعه على يد علماء الكبار (...) .

ولا حاجة بنا إذن إلى بيان أهمية المنهج وبعده في العلم والحياة ، إذ انصر حديثنا في جملة على الجانب الإبداعي للثقل في نقطة بدايته . وعلى الرغم من أن ضيق المجال لن يسمح بالتعرض للظروف التاريخية والحضارية - التراثية أو غير التراثية - التي يبدأ فيها ، فإن اللحظة التاريخية والحضارية التي نعيشها اليوم تازمنا بالتأثبات إلى واقعة التي يكاد يصرخ مطالبا بمصالح المنهج الكفيل لجديد ظلاله وتحلى عثراته

التقدم .. وسوف يتساءل القارئ: هل القوي : ليس هذا هو تنقضي ازديادية السلوك المبررة عن العرب منذ القدم، ولا شأن له بالتنقضي العقل الذي شرحت أشكاله وأسبابه من قبل ؟ ليس صورة من صور النقصان التي أشرت إليه منذ قليل إلا يمكن أن يكون تعبيراً عن الصراع المستمر بين التقدم والجديد، والرجعي والثوري، «المنقضي للشرق والمزدهر، والمخسر الذي ليس حاضراً، ولكنه حاضر الغرب الأوربي الذي يفرض نفسه كالثقافة المصرية»^(١٤) للإتساقية جماعاً (١٤) أم قرأ تعبيراً آخر عن الصراع الطبيعي بين قوى البناء والحلقة وقوى الهدم والوئد، أو عن تضاد المشهور في مفهوم ابن خلدون بين قوة العصبية وروغوة الحضارة ؟ وهل يصلح هذا التنقضي لتفسير «شقاء الرعي المر» واختراجه وعطولات تنبيه وتزيينه طوال تاريخه وفي لحظة الرامة ؟ وأيضاً مغلاً يمكن أن يمتد للإبداع الفلسفي أو غير الفلسفي ؟ وكيف تتوقف الفلسفة - وهي التي أقيمت دائماً نحو الكل والعام والمطلق والحقيقة - عند أزمة مما تنسبها فهي جرح لن يلبث أن يتعطل، وشدة عارضة لا بد أن تنفجر ؟ ..

من حق القارئ أن يثير هذه الأسئلة والشكوك، وأن يجتهد في تصور التنقضي في صور أو صيغ أخرى. وغير حاجة للاستطراد من ارتباط الفلسفة بسياساتها والمكان والزمان والاجتماعي، ومن هذه الفلاسفة دائماً من «هذا العالم ومن هذا الواقع المباشر بأفكاره وموجباته وأسلطه وعلاقاته»^(١٥) وفيه ... إلخ - أقول - ضم من «الحدا والآل» يبدأ الإبداع الفلسفي قبل أن يمتد تماماً في رحلة تجرده وتعميمه وتركيزه وتقدمه وتثنيه .. من القضايا والواقف والمشكلات التي يحلها ويعاها الإنسان «العصر» في هذه اللحظة من تاريخه «العصر» وتاريخ العالم في جموده^(١٦) من تجارب هذا الواقع السائد الذي يسمي إلى مجرته، وتجارب النفس الذين يهيمن فيه ويعلمون ويتكلمون ويكلمون ويتكلمون ويصمتون ويعرفون ويعلمون ويسألون ويكونون .. إلخ . يبدأ صياغة أشكاله وقضاياه «العامة» التي لا تقبها التجربة ولا تفننها التجربة، وبين فلسفة التي لا تعترف عن نفسها ولا من واقعها فعل هذا كل الفلاسفة بطريقة الحقيقين بطريقة ضمنية أو صريحة، مباشرة .. أو غير مباشرة إما لاحتواء هذا الواقع أو يتقدمه ويتفوقه، أو يتخطوا في لحمه فصل التحليل، أو يخشوا وراءه من واقع آخر حقيقي أو يفرضوا القوانين التي تتحكم في حركته التاريخية الاجتماعية أو يصنعوا دكتة في رسمة أصل - إلى آخر ما هنالك من أساليب وتيارات والمجاملات وتزجرات .

وسأسل القارئ: وهل يتنى «اليدع للنتظر» إلى منهجه قبل بداية تجرده أم أنتاعها لم بعدها ؟ لا يجب : إنه لا يستطيع بطبيعة الحال أن يجرب أو يفكر بغير منهج . ومنه يتنقضي أو تنقضي اللحظة التي يجد نفسه فيها يفرض عليه أن

«المنهج» (بعض النظر عن كونها تستحق هذه التسمية أولاً تستحقها !) واشتد تراوحها بين قطبي التقدم والجديد، والمتحول والمعتول، والتراث والحداثة، والحفاظة والثورية، والاتباع والإبداع ... إلى آخر هذه التناقضات الباطنة التي لم تنم عن مجال التوفيق بينها في الصيغة المشهورة من «الأصلية والمعاصرة» .

وكان من الطبيعي كذلك أن يكثر التأليف والكتابة عن المنهج والمهنية، وأن يتولى ظهور الدراسات الجمعية عن منابع البحث في العلوم المختلفة . وأن تعقد الندوات والمؤتمرات المتلفة مشكلة المنهج، ويصبح الحديث عن المنهج حل كل قلم ولسان، وكان الجميع يؤيدون مقوس التفكير من تنوير في حق . وتعلمت كذلك عطولات الأحدث بالمنهج الفلسفي الغربية للمعاصرة وتأسيها وزوجها في الترية العربية، وعطولات تطبيقها وتجربتها في دراسة تراثنا القديم، أو في تحليل بعض قضايانا ومواقفنا ومشكلاتنا حل ضروبها وتولابها للمهنية، وكان أن جرمت كل الفلسفات والمجاملات الثرية ولم تزل تجرب : من وضعية ومثالية ووجودية وشخصانية ومادية جنلية، إلى تحليلية وعملانية نقدية وظاهرية وتولابية (فنيوميتولوجية) و«ميتولوجية» ونسبية ومختلف المنهجيات حتى الفسيفسائية ... ولأنك أن هذه كلها جهود طيبة تستحق التقدير والعرفان، كما تستحق المراجعة النقدية الشاملة التي تبين ما لها وما عليها، وتكشف عند معنى نجاحها أو إخفاقها، وإنتاجها أو عمتها، وتقدمها على التأثير على الوعي وتغيير الواقع وتثويره أو إضلالها على مسرى النظر أو مسرى العمل أو كليهما معاً . وإذا كتبت كل هذه الجهود المذكورة تبحث على الرضا والإصجاب، فلها في الوقت نفسه تضاعف من الفلق والحيرة واللبلة ! ذلك أنه إذا جاز القول بأن الفلق للمهنية علامة صحة وعملية على الصعيد المنهجي والمنهجي، فمن الصحيح كذلك أنه يميلنا إلى مشكلة أكبر، وهي مشكلة أزمة الحضارة وتنقضيها الأصلي . فما حقيقة هذه الأزمة ؟ وما طبيعة هذا التنقضي ؟

١٠ - لا يسع الكاتب المرء الذي يتحدث عن الأزمة والتنقضي أن يمر مرور الكرام على الأزمة الأخيرة التي زلزلت وجوده وجود الملايين من أبناء أمته . ولأن كلمة الأزمة أصبحت مبنلة مستهلكة، فلها تستحق أن تسمى علة للممن وكثرة الكوثر .

فلما نظرنا الآن في التنقضي الأصلي الكائن وراء ما حدث وجدنا الآراء تختلف بالضرورة حول طبيعته وصيغته، ووجدت أجوف يصوره ووضعه على هذه الصورة: إنه التدمير الذاتي للصراع مع الوعي بضرورة

حين تنظر إلى لغتنا فلا نجد الأحوال الكاملة للحققة لنفسبول واحد من الكبار . والإسهام في الجهود الفلسفية العالمية في مجالات البحث الفلسفي التخصص (كالتعلق الرمزي وفلسفة الرياضيات وفلسفة اللغة ونظريات المعرفة ومبحث القيم وأفاق التضليل المعاصر التي نشأت نتيجة التطورات التقنية للملحة . . . إلى آخر ذلك) ستكون بدلية وإضافة إبداعية لا تنكر ، وإن كانت حتى الآن - وهذا مبلغ عظيم - شبه معدومة والمرجعة الجبلية للتعليم الفلسفي الذي غرق في الصراعات الصغيرة ، وأخفق طوال السنوات الأخيرة إضعافا ذريعا في تحقيق الحد الأدنى من الحس النقدي المستل لدى الدارسين ، أو تأسيس المنهج أو تيار أو مدرسة بالمعنى العلمي المتعارف عليه ، فغلب عليه التقليد واجترار القديم والحديث ، والتأليف المترجم ، والترجمة المؤلفة ، من ناحية ، أو ارتفاع الشعارات والأصوات الأيديولوجية التي خفقت الصوت العلمي من ناحية أخرى . بيد أن المجال يضيق عن طرح المزيد من الأمثلة والمشكلات والتحديات ، وربما اتسع يوما من الأيام - إن شاء الله وشأنه رحته - — لبدايات أخرى ناجمة من الأزمات والتحديات التي تعطينا ، هنا الآن .

يكون تقليدا وجديلا وثوريا ؛ نقديا لأن مسئولية اللحظة قد وضعت على كاهله عبء مراجعة كل شيء مراجعة جذرية ، بما في ذلك وجهه النقدي الذي يحتاج إلى النقد المستمر ، والارتباط بذاته التاريخية والاجتماعية ، حتى لا يكفى بمنظور الذات الأخرى ؛ وجديلا لأن عبوزة الواقع السائد والسكان والظلم تحتم عليه إدراك منطق التحول والإمكان في كل شيء ؛ وثوريا لأن التحرير والتغيير - لا الأسبق وصحة التفسير وحدهما - هو للمقياس الأخير الذي يحكم إليه في تقييم فكره وعمله . ومن الطبيعي أن يتصور بعضنا بدايات أخرى لا تتناقض مع ضرورة البدلية من فضاهات ومشكلاتنا وأزماننا الملحة « هنا والآن » ، وإنما تفرسها وتحفز عليها . فالتعريف الأمين بالمذهب والمدراس والتخصصات الكبرى من الشرق والغرب ، ودراسهم والترجمة الدقيقة الواضحة عنهم ، مع الحرص على الحلول معهم واتخاذ موقف نقدي منهم ، هو عمل لا شك في إيداعه (ولذلك فهو شديد الشدة من مكتبنا المرية ١) ونقل الأمثلة الفلسفية إلى لغتنا نقلا ينم عن التمكن والتفهم والتعاطف لا يمكن أن يغفل من إيداع ؛ فما أكثر الكتب التي فجرت ثورات فكرية بين أيدينا اللغة والمستقبل ، التي نقلت إليها ، وما أشد فقرنا وخجلنا

الهوامش

١ - يدل التنقش في المنطق الصوري على أن الجميع بين حكمين يستجد

أحداهما الآخر حال . ويترجم هذا عدم التنقش ، الذي جعله لوسطو مبدأ لفظي الأصل للتفكير ، على أنه من الحال أن يقال الشيء « لا » ولا على الشيء نفسه من الجهة نفسها . وقد صاغه ليتر

حل الصيغة الآتية :

(أ) ليست هي (لا - أ) بحيث إن الحكمين للتنقش على هذا النحو :

(أ) هي (ب) ، و(لا - أ) ليست هي (ب) لا يمكن أن يكونا صافين معا .

ويترتب على هذا أن أحد الحكمين للتنقش ، سواء كان هو الحكم الإيجابي أو الحكم السلبي ، لا بد أن يكون كاذبا ، كما يترتب عليه أنه إذا كان أحد الحكمين صافيا فلا بد أن يكون الحكم الآخر كاذبا . أما في المنطق الجدل والبرهان الجدلية فإن التنقش هو القوة الدافعة لحركة العقل والوجود . هذا التنقش الجدلي تقدم قدم الفكر البشري ، وربما كان الفكر الصليبي القديم هو السبيل إلى صياغته في صورة واتساع عبر مبدأ « بالبرهان » (الاعتباط) « والبن (السلب) . وما تحيا حقيقة الكلية (أو العالم وطريق الحقيقة

الحكومة النافذة) الذي يتركز ويبدأ بها وبصهيها في وحدة يتصلر وصفها وتحددها . والتفكير الجدلي الذي يحرره التنقش تترفع طويلا وتتكامل عدة لا يتسع للمجال لجرد الإشارة إليها . ويمكن أن نذكر هاتين المبرزين اللتين يميزون عن الفكر الصوري من كتابات هيجل ، الذي يرجع إليه الفضل الأكبر في صياغة مبادئ الجدلية وفروقات وإقامة نفسه للمنطق الحلي المتطور . فهو يقول في كتابات الشباب اللاهوتية (الفقرة ٣٠٨) « إن ما يحد في علة الموت تنقضا : ليس كذلك في علة الحياة . كما يقول في حلم المنطق (المجلد الثاني ، ٥٨) « إن من أبرز السمات التي يقع فيها المنطق للصورة هي حتى الآن ، بالإضافة إلى الصور للحد ، أن لا يسبب التنقش في زعمها تعديدا جبريا بلعنا منه في ذلك مثل الحرية ولو كنا في مقام الترتيب من حيث الأهمية ومسكنا بالفضل بين كلا التصيلين (وما التنقش والحرية) ، فكان التنقش هو الآخر بأن يؤخذ بأحد الأضيق والأكثر جبرية . ذلك أن الحرية بالمعنى إليه لا تبدو أن تكون هي التصديق البشري البسيط ، أو الوجود الميت ، أما التنقش فهو جدر كل حركة وكل حيوية ؛ ويشتر ما يجري الشيء في ذاته على تنقش ، فله يحرره ، ويكون له اندفاع وإغلبة

(١٩) BXXI الترجمة من المخطوطة المشار إليها في مائش سابق ، والمكتبات التي تمسها خط تحيز في الأصل بحروف مربعة .

(٢٠) هيجل ، ظاهرة الروح ، القائمة ، ص ٤٠ من الطبعة المتكلمة .
Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, S.40 (*Jahrbuch ausgabe*)
أكثر تلك الكتب : في القائمة ؟ ، الأسكنة مشكك المعارف ، ص ١٩٨١ ، ص ٢٥

(٢١) هيجل ، علم المنطق ، الطبعة المتكلمة الجزء الأول ص ٥١ ، ص ٢٦١
Hegel: *Wissenschaft Der Logik*, S.50 260 (*Jahrbuch ausgabe*)

(٢٢) تركيب المعوية والاختلاف عند هيجل من التشديد . ويصل التشديد إلى نفسه ، فمعبر تتلفها . وإذا كانت تحديات الفكر الأول قد جعلت من المعوية والتشديد والتضاد مبادئ ، والمصدر هنا هو قوانين المنطق الصوري الثلاثة ، وهي المعوية والتناقض والثالث المربع (فمعبر بالأول أن فهم هذه المبادئ ، وإن تصالح في تقرون واحد ، ألا وهو قانون التناقض الذي يفسرها جميعا ، وأن يقال إن جميع الأشياء هي في ذاتها متناقضة ، وأن التناقض يفسر من حقيقة الأشياء ومبادئها . ومن السخف أن يقال إن التناقض لا يمكن التفكير فيه ؛ والواقع الوحيد الصحيح في هذه الميزة أن التناقض ليس نهاية لطالب ، بل إنه يخلص نفسه ، ولكنه حين يخلص نفسه يصل إلى فكرة أصل هي حقيقة الأساس التي توجد معوية المعوية ومعوية الاختلاف وإبقاء فيما في وقت واحد . انظر للمفكر إمام عبد الفتاح إمام ، للروح الجليل عند هيجل ، من الفترة ٢٢٠ إلى الفترة ٢٢٢ ، ص ٢١٩ - ٢٢٢ - المتأخرة ، دار المنوف ، مكتبة الدراسات الفلسفية (د .)

(٢٣) من مقدمة الطبعة الثانية لكثرة الحال الخاص .
(٢٤) ولما أن لتعلق قد سار على هذا الطريق للثرون منذ أقدم العصور : لأن هذا يطعن من المعوية التي تقول إنه منذ عهد لافسوط لم يتراجع عطية واحدة إلى ربه وذلك إذا صرفنا النظر عن حلف بعض الخصائص التي لا وزن لها ، وإجمال تحديات أصل في مبادئ ، كما يقال في مجموعة بحسين الصبيحة أكثر ما يقال في المبادئ العلمية . والمعبر أيضا في كل المنطق أنه لم يطعن حتى اليوم أن يقدم عطية واحدة إلى إمام ، وأن كل الظواهر تدل على أنه قد بلغ نفسه وكيفية (من لفظة نفسها للمفكر في المبادئ السابق) .

(٢٥) هيجل ، علم المنطق ، للجد الأول ، ص ٤٨ .
(٢٦) هيجل ، لربح نفسه ، ص ٥١ ويحدا
(٢٧) كاتل ، نقد العقل الخاص - طبعة الثانية ٥٨ - B 58
(٢٨) هيجل علم المنطق ، ص ١ - ٥٤ WdL.T54.
(٢٩) هيجل ، حقايق من تاريخ الفلسفة (طبعة المتكلمة) الجزء الأول ، ص ١٧٧ من المقدمة عندما يتحدث عن الفلسفة (*Jahrbuch ausgabe*, Band. I, S. 127.)

(٣٠) نفسه ، ص ٢٠٤
(٣١) نفسه ، الجزء الثالث ، ص ٢٨٧
(٣٢) هيجل ، موسوعة العلوم الفلسفية ، الطبعة المتكلمة ص ٣٠٨
Hegel: *Enzyklopädie Jahrbuchausgabe*, S.308

(٣٣) الفكرة الشاملة والفكرة الجزئية وفكرة الفكرة كلها عوالات لتفسير من المصطلح الأصل المعبر Begriff (باللاتينية والفرنسية، *Concept*، *notion*) وترجمة حجة المنطق المجمل والمجمل في العربية - وهو المفكر إمام عبد الفتاح - وبالفكرة الشاملة ، ثم يعبر بوله : وهي الفكرة الثالثة من المنطق ، وهي أيضا المركب في كل مثلث والفكرة العلمية هي فكرة شاملة ، ومن ثم فسوفه الصوري في قول فكرة شاملة . والفكرة الشاملة للشيء هي طبيعة العطفية ، وهي أيضا طرف المثل الخاص ، ويتبين للمفكر كلة (الروح الجليل عند هيجل ، ص ٩٩ ، ص ٤١١) ولذلك فصعنا يقول هيجل : «إن فكر الفكرة الشاملة أو سيمها هو ما أسمية للشيء وهي بقاءه بالفكرة هذا المثل في تطور الكامل . ومن هنا

(انظر مجموع المقامات الفلسفية للأسطر هومست ، هيجر ، ص ١٩٥٥ - ١٩٥٨ ، ص ٢٩٠ - ٢٩٠ ، وكذلك للروح الجليل عند هيجل للمفكر إمام عبد الفتاح إمام ، الفصل الثاني من مبادئ الجليل المجمل المتأخرة ، دار المنوف ، ص ٢٩ - ٩٦)

(٢) روبرت هابس ، معنن المنطق ، بحث من للروح في الفلسفة وصحة للمنطق الصوري - برلين وليفنبرغ للناشر جروتر ، ١٩٢٢ ، ص ٢٠ - ٢٤ ، ص ٧١ - ٨١ .

Heim Robert: *Logik des Widerspruch: Eine Untersuchung zur Methode der Philosophie und Zur Gültigkeit der Formalen Logik*. Berlin und Leipzig Walter De Gruyter 1932. S.28 24, 71- 81 .

(٣) ديكرات ، التعليلات والرموز الثانية ، طعة أم واثري ، الجزء السابع ، ص ١٤٠ ، ١٨٩ وكذلك حديث ديكرات مع بيرداند ، للجد الخاص من الطبعة نفسها ، ص ١٢٧
Descartes *Meditationes Secundae Responsiones*, Ed. Adam et Tannery, Vol VII P. 189, 149 - V.p. 147.

(٤) من المعروف أن ديكرات قد صرح في مباحث غلطة من كتابه بأن معية مختلف من مراح المنطق الأسطوي ، وأنه قد اشتد في نقد هذا المنطق الذي يتصر على إثبات الحقائق التي كانت تعرفها من قبل . ومن الواضح أن المقصود بهذا هو المنطق الصوري ؛ ولما يقول في مجموعة رموز الثانية مل قائله إن مهمة معية - على العكس من ذلك - هي أن يبين الطريق الصحيح الذي اكتشف فيه الفروض بطريقة معية . وكذا اكتشف بطريقة قبيلة . ومن المعروف أنه قد عبر بذلك تعبيرا غير مباشر من للروح الذي إليه في تأملاته . انظر للروح السابق ، للجد السابع ، ص ١٥٥ .
(٥) شولس ، مبرهني : التوجيه الديكتر - مجلة دراسات كاتلية ، للجد ٢٦ ، ص ١٢٢ - ذكره روبرت هابس ، للروح السابق ، ص ٧٢ ، ص ٧٥
Scholz, Heinrich *Über das cogito, ergo sum. Kantstudien*, 1931, xxxvi S. 223 .

(٦) يرجع الفضل في طرح هذا الفرض إلى مؤرخ الفلسفة المعوية المعروف بتر إردمان ، ذلك في دراسة من فكرة تد العقل الخاص للشهوة ضمن بحث كاتلية برلين لسنة ١٩١٧ - ذكره هابس ، للروح السابق ص ٢٥
Holmann, Bemo: *Die Idee Von Kant Kritik der reinen Vernunft*, Abhandlungen der Berliner Akademie, 1917.

(٧) كاتل ، طعة الأكاديمية ، للجد ١٢ ، الطبعة الثانية ، ص ٢٧٧ ويحدا .

Kant : *Werke, Akademie Ausgabe*, Bd.XII 2. Auflage , S. 287 F.

(٨) 739 (من الطبعة الثانية لسنة ١٨٨٧ لتد العقل الخاص)
(٩) B 535 ولاحت أن الأشياء في ذاتها ، تعبر غير موق ، لأن الشيء في ذاته الذي يصعد كاتل ، أي المعوية للمثل - التي تكون الظواهر في عالم الحس مظهر لها ، لا يمكن أن تكون شيئا .

(١٠) B 825
(١١) B 354
(١٢) B 354 وما بعدها
(١٣) B 768
(١٤) B 823
(١٥) B 697
(١٦) B 823

(١٧) XVIII وقرن ذلك BXX - والتي من ترجمة كتب الشرح هذه لفظة والمصطلح الكامل لتد العقل الخاص (من المخطوطة)
B 790 (١٨)

يخفى كل تلميح بين ما يتركه أبحاثنا من التلويح الجليل من تكملة من طبيعة العمل وبعده ، وما يتركه أبحاثنا أخرى من أنه الفكرة الشاملة أو سر هذه الفكرة في مراحلها المختلفة (لترجم السابق ، ص ١٠٠)

(٢٤) علم المنطق ، ١ - ٥٣

(٢٥) علم المنطق ، ١ - ٥٤

(٢٦) حسنة ، الجسود المنطقية ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، ١٩١٣ ، ص ٢٧٨ (الكليات التي وضع تحتها خط مطرفة في الأصل)
Husserl, e. : Logische Untersuchungen, Bd. I, 2. Auflage, 1918

(٢٧) التبريد الفكري Ideation Abstraktion هو تحويل للناس في العالم إلى مادة فكرة أو مثال - ويعبرنا الدكتور أطوار ج عوي « بالأمسة » أنظر مثال حول مميزات التلويح الفينمينولوجي - مجلة الفكر العربي للمصغر ، عدد خاص ومشكلة التلويح ، العدد ٩ - ٨ ، بيروت كتون الأول - بكتون الثاني ١٩٨١ - ص ٢٩ - ٤٨

(٢٨) لترجم السابق ، الجزء الأول ، ص ٢٢٩ وعندما

(٢٩) الأفكار ، الطبعة الثانية ، ١٩٢٢ ، ص ١١٣

Ideen 3 = Ideen neuen Phänomenologie und Phänomenologischer Philosophie, 2 Auflage, 1922 (Husserl, Bd.)

(٣٠) راجع رأي أحد تلاميذ حسنة ليايرون من هذه المشكلة في لقال الذي ترجمه كاتب المصغر ونشره مجلة لصور في عددنا من العدد الأخير ، والمعلوم الأسبق : جيبير براند ، العالم والتاريخ والأسطورة ، ص ١٠٧ - ١١٥ ، للجلد الرابع ، العدد الأول ، ١٩٨٣

(٣١) تلمح على فصول إلى النص الأصل لهذا الكتاب الذي يشغل للجلد السادس من سلسلة مؤلفات حسنة المشهورة .

Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die Transzendenz - Eine phänomenologie , Hing. W. Biemel, 1954

(Husserl, Bd VI)

ولذلك أصبحت كل لقال التي من الدكتور حسن حنفي ، وكل مسألة من فينمينولوجيا الذين عند حسنة في كتابه « قضايا مصصرة » الجزء الثاني ، الفكرة دار الفكر العربي ، ١٩٧٧ - ص ٢٩٨ وعندما .

(٣٢) لترجم السابق ، ص ٢٩٨

(٣٣) لترجم نفسه (ص ٣١٢)

(٣٤) لترجم نفسه ص ٣١٨

(٤٥) راجع كتاب الدكتور إمام عبد الفتاح عن تطور الجليل بعد هيجل ، بيروت ، دار التنوير ، ١٩٨٥ (في ثلاث مجلدات) ، وكذلك كتابة السابق للفكر من التلويح الجليل عند هيجل ، ص ٣٦٦ - ٣٦٦ عن رأيه في الفهم الصحيح للجلل للناسي أو للفرنسي ، والجزء الثاني من كتابه عن كيريلارد راند الوجودية . وبخاصة الباب الثاني عن التطور الجليل للثلاث بمرحلة الأربع ، والباب الثالث عن أوضاع الذات (التي) والفتن والحيلولة ، والفصل الأول من الباب الرابع عن الفكرة - الفكرة ، دار الثقافة ١٩٨٦ - راجع كذلك الفهم الفلسفي ، تحرير الأستاذين جورج كليلين وما شريف بيز ، لوز ، للمعهد اليانجراني ، الجزء الثاني ، ص ١١٦١ - ١١٦١ (مادة ديالكتيك) ، وكذلك كتاب المنطق الجليل للغير ، ترجمة الأستاذ إبراهيم تسي ، والدكتور الجليل مديحة وأنكالة (للمؤلف من المخطوطة) .

(٤٦) راجع العدد السابق للفكر من مجلة الفكر العربي للمصغر ، وبخاصة مثالا الأستاذ طالع صليبي عن للشروع العربي بين المشكلة والمتعلقة ، ص ص ٤ - ٢٧ وكذلك مقال الدكتور جورج زيان عن تال التجهيزات الغربية والواقع العربي . ص ص ١٢٧ - ١٣٠ ، بيجب ندوة لمجلة من الفكر العربي ومشكلة التلويح التي شارك فيها الدكتورة والأستاذة ناصيف نصار ، مع الصليبي ، ويجوز مفرد ، وناخ صليبي ، ص ص ١٨٣ - ١٩٣ .

(٤٧) راجع في هذا العدد الكتاب القيم للدكتور عمود زيدان ، نتائج البحث الفلسفي ، بيروت ، جامعة بيروت العربية ، ١٩٧٤ - بيجب أعداد مختلفة من مجلة عالم الفكر ، الكويت ، من التلويح في المعلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية وكثير من الكتب المهمة عن فلسفة العلم ، وبخاصة كتاب الدكتور محمد عبد الجباري ، بيجب تطبيقه للمعجم البياني للمعنى في عوالمه من التراث وتكوين المثل العربي وبنية ، وكتاب مفهوم النص والكتاب الأخرى للدكتور نصر حامد أبو زيد ، وعدد كبير من الدراسات التي نشرت في هذه المجلة ويصعب حصرها . .

(٤٨) راجع لقال الأخير لرواسد من أعلام الفكر العربي للمصغر وهو الدكتور غزاد زكريا . مرتبة التنوير ، مجلة أديان ، القاهرة ، العدد الرابع ، أبريل ١٩٩١ - بالإشارة هنا إلى كتاب « جعل التنوير الذي اشترك في تأليفه فيلسوفا مدرسة فريديفورت هوبنكير وأودون .

(٤٩) محمد عبد الجباري ، نحن والقرآن ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٨٠ ، ص ٩

(٥٠) شكوى محمد حيد ، هذا الكلام من رمة المثل العربي - مجلة الهلال ، مارس ١٩٩١ ص ٨ - ١٤ .

مكيوي

أنطولوجيا الإبداع الفني

صلاح قنصوه

— ١ —

ولكن يبقى للفلسفة إطارها التثلي (أي للمذهب) الشامل الذي يسترقده مبادئه من العلم والتاريخ والفن والتجارب الشخصية وكل ما يمكن أن يستخلص منه تجريداً أو تعميماً ، ويتم في مركب متسق أو وحدة نظرية .

وقد اكتسب علم الجبال هذا اللقب في مرحلة سابقة ، عندما كانت العلوم جميعاً عموماً في جوف الفلسفة . وكانت الفلسفة ، حل هذا المستوى ، يمثل العلم الكلي في مقابل علوم جزئية تبعية .

وعندما وضع « يوجين بولجر » هذه التسمية لأول مرة في عام ١٧٥٠ كان مساهماً للتقليد الأثالي الذي ما يزال سائداً في ألبانيا حتى اليوم بدرجة ما ، وهو الذي يرى في الفلسفة علماً . وقد أطلق « الإستيلا » ، التي ابتكر اشتقاقها ، حل و العلم ، التي كانت تفتقد العلوم والفلسفة آنذاك ، وهو البحث في المعرفة الحسية التي حلها الجبال ، في مقابل المعرفة العقلية التي حلها الحق أو الحقيقة ، وعلمها الخاص هو النطق ، وذلك من وجهة نظره^(١) .

وعندما أمضى « كاتو » استلهم الإستيلا تعبيراً عن « الحسية » ، التي هي أول درجات العقل التي تؤلف من التجارب للهوثة « مفردات » حسية Percepta إذا ما صبت في قالب المكان والزمان ، ولا تصبح تصورات Concepts ، أي مفردات عقلية ، إلا إذا صيغت في مقولات الذهن ، أو

تسرب شعورنا القديم بالهشة في دماء المعرفة للترابية التي ماتزال تتكاثف حولنا في موجات التخصص الدقيق التي لا تكف لحظة من خلق للمعلومات في كل الشعب ، فزجنا الإيجابيات قبل أن نأخذ بالسؤال . ويبدو أننا قد آتينا أن ننزلق في نموة وسر في طرق شيدها تلك الإيجابيات ، في حين كان علينا أن نشقها بالأسطة .

وما نطرحه بين يدي القاري سؤال قد يبدو ساذجاً ، هو ما الفن ؟ وما طبيعة العمل الفني ؟ أو ببساطة أخرى ، ماذا يميز الإبداع الفني ؟ والواقع أن السؤال الساذج هو السؤال الحقيقي ، مثل السؤال البصري الذي يزجج به الطفل عالم الكبار ، لأنه ما يزال يتم بحيرة الهشة التي لا تتروء بمهب الإيجابيات الساذجة .

ومن ثم لسؤالنا ، لأنه ساذج ويرى ، ينسحب إلى الفلسفة ، أي في نطاق علم الجبال الذي هو فرع من فروعها . فهو ليس علماً بالدلالة المصرية للعلم ، التي تشترط الموضوعية المتجهة للبحث ، بحيث تقضي الخطوات التي يؤدّيها الباحثون المختلفون إلى الاتفاق حول نتائج بعينها في مجال تداول معين . ومن هنا تفرق الفلسفة عن العلم ، لأن اتساع موضوعها وشموله لا يمكن أن يضيئ عليه الحقائق في فروع علمية يمكن أن يحسم الناتج العلمي أو يفصل في صحتها أو كليا ، حل الوجه الذي يسلم إلى الاتفاق بين جماعة العلماء . فالفلسفة لا تقدم سوى « افتراضات » وأسس ، قد ينزل منها العلم فيما بعد فروضاً محددة ، ويحتل تستغل عنها إذا ما تحققت صحتها .

* من الطرف أن « بولجر » في كتابه الإستيلا قد أشراف مصطلحات جديدة حظيت بشهرة واسعة ، فها نجد ، هي : البوليوريجيا (علم المزاج) ، والمترينوطيلا (التفسير أو التحويل) ، والسليستلا (علم العلاقات) ، وأن كان « جون لوك » قد سبى إلى الأخيرة مئة سنوات في إنجلترا .

« الفهم » ، وهو الدرجة التالية من درجات العقل ، لتتألف منها القضايا والأحكام .

وتلا « هيجل » فاستخدم « الاستيعاق » لأول مرة بالدلالة المعاصرة بوضعها لنفسه الفن في عصراته التي نشرت في كتاب عقب وفاته .

ولمنا لا نجد اليوم من يصير على جعل علم الجبال (الاستيعاق) علماً بالحق الحديث ، إلا في الاتحاد السوفيتي ، وفي أوساط بعض الباحثين المصريين ، ولكن لا اعتبارات متباعدة .

ففي الاتحاد السوفيتي كانت الفلسفة الماركسية هي العلم الكلي ، أو هي علم أهم القوانين ، واجهادات الباحثين للمركبين السوفيت في فلسفة الفن لا بد إذن أن تكون علماً حتى يحظى بها للعلم من تقدير خاص يرد إلى الاتفاق حول نتائجه ، بخلاف سائر المجالات والفاعليات الإنسانية ، بحيث ينظر إلى كل من يخالف آراءهم ، السلحية في غالب الأحيان ، على أنه إنسان يخمس العلم وينحرف عنه .

أما باحثونا في مصر والوطن العربي من غير الماركسيين فيرجون للاستيعاق أن تكون علماً كما أصبح بعض أنواع النقد الأدبي علماً ، يرغم اختلاف الجبال والأصوات والمفاهيم . وينبغي الإقرار بأنهم في ذلك نحوهم رغبة نبيلة .

غير أن علمية الاستيعاق لا ترفع من شأنها ، كما أن اقتضاها هذه العلمية لا يقلل منها ، إلا إذا جعلنا من العلم سيد المجالات والفاعليات جميعاً ، فيهيمن مثلاً على الفن والدين والفلسفة ، وينصب نفسه معياراً لها .

فالاستيعاق ، أي علم الجبال ، تقدم وصفاً وتفسيراً للتجربة الفنية من حيث الإبداع والتلقو ومكونات العمل الفني ، ولكن ليس بالطريقة العلمية التي تجتري من هذه التجربة الإنسانية العامة ظواهر محددة المكان والزمان لتبني تعميماً يصاغ في تقرير علمي من حق أي باحث أن يختلف معه فيمهد البحث ليكشف إلى أي حد يصدق أو يكذب فيما أخضعه للدراسة ، فما يميز العلم هو الاتفاق الموضوعي ، أو (اللين خلق) intersubjective أي ما يسمي فيه داخل العالم المشترك للذوات . هذا في حين يسمى الفكر الجبال إلى صوغ تعميمات شاملة تجلوز حدود المكان والزمان ، ولا يمكن بطبيعتها أن تتفاد للبحث العلمي المباشر والمحدد .

غير أن الباحث العلمي في الظواهر الفنية ، كالزورخ أو عالم الاجتماع أو عالم النفس ، لا يبغي في بحثها إلا بعد أن يستعير منذ البداية ، مصرحاً أو ضمناً ، وإعياً أو غير واع ، تعريفاً للفن ينتمي في أصوله إلى فكر استيعاق فلسفي معين . فهو لا يتوقف ليقيم تعريفاً أو تفسيراً للفن ، بل تشغله مسائل فرعه العلمي التي تصوغ مفهوماته النوعية لكي يطبقها على الظاهرة الفنية من خارجها ، إن أبيع هذا التفسير . فهناك علم النفس ، وعلم الاجتماع ، والأنثروبولوجيا ، والتاريخ ، والسيميوطيقا بفروعها :

السيميوطيقا والاستيعاق والبراجماتيكا ، وغيرها من العلوم التي تدرس الأعمال الفنية ، ولكن على النحو الذي يجعل منها ظاهرة متمية إلى مجالات تلك العلوم ، وتطبق عليها أدواتها المنهجية في جمع مادتها العلمية ، وتصنيفها وتفسيرها وفقاً لمقاييسها ، كل في مجال تخصصه .

أما الفلسفة فتزيد من هذا كله ، بقدر أو بآخر ، لكي تستخلص « افتراضاً » يتميز بالتجرد والعمومية ، ومن ثم لا ينحصر للاختبار العلمي المباشر .

ومعها يمكن من أمر فنيي ألا نخدمنا التسمية بعلم الجبال لكي نسلم بأنه علم ، فهو علم فقط بالحق التقليدي الذي يشاركه فيه علم الكلام ، أو اللاهوت ، وعلم التنجيم ، وعلم الفراسة ، وسائر تلك المجالات التي اكتسبت تسميتها عندما كان تعريف العلم قديماً كل ما يقبل الحفظ والدرس .

ولقد مر حين من الدهر كان للفلسفة أيضاً علومها عندما كان يفرق إلى عهد قريب بين علوم وضعية ، وعلوم معيارية من نصيب الفلسفة ، مثل علم الأخلاق واللتلق والجبال . ولم تعد الفلسفة اليوم علماً ، بعد أن تحدت مناطق التفوق للشريعة بين المجالات والفاعليات الإنسانية ، وتقررت الصلات بينها أخذاً وعطلة .

وللفلسفة عيالاتها الرئيسية التي يمكن أن توزج في الأنطولوجيا أو نظرية الوجود ، والإستمولوجيا ، أي نظرية المعرفة ، والأكسيولوجيا أو نظرية القيم . ولأي مذهب أو نسق فلسفي أن يميز بين هذه المجالات في عرض أفكاره ، أو يتخذ واحداً منها فحسب أساساً لانتكاف أفكاره جميعاً ، بحيث ترد إلى أصل واحد ، قد يكون الوجود ، أو المعرفة ، أو القيمة . فللماكسيكية - على سبيل المثال - قد انجلت نظرية المعرفة أساساً وحيداً للفلسفة ، في حين انجلت الوجودية من دلالة خاصة للوجود منطلقاً لكل توجهاتها .

ومن ثم فلسفة الجبال ، أو علم الجبال ، أو فلسفة الفن (والمسمى واحد) ، نظور فلسفي إلى الفن . وللمشتغل بها أن يتناول أنطولوجيا الفن ، أو يتصرف إلى تسميته بوصفه شكلاً من أشكال الوحي أو المعرفة ، أو يلج إلى إيراد جوانبه القيمة ، أو يقف جهده على تحليل لته . ولا مفر من أن يكون هذا تناول أو ذاك قائماً على منحنى فلسفي معين ، يضع فيلسوف الجبال داخل مذهب أو تقليد فلسفي معين ، ويعمله وإعياً بالآزامة بمنظوره الفلسفي الذي يبتخره ويؤثره على غيره ، ويتسق في بحثه مع وجهة نظره الفلسفية ، فلا مكان للحياد الفلسفي إزاء ما يطرح في ساحة الفن من قضايا أو مواقف ، حتى لا يلجأ الباحث إلى التلصيق بين مذاهب مختلفة أو التوفيق بينها .

وما تقدمه بين يدي القارئ هو مزيد من الإليات والتفصيل لقضية مطروحة في علم الجبال ، هي أن الفن أسلوب أو مستوى من الوجود ، وليس شكلاً من أشكال الوحي . ومن ثم سنمنع حواراً مع ما قد يخالفنا من آراء اكتسبت شهرتها وحظوتها ، دون

بوصفه مقدساً دينياً ، أو تعويذة سحرية ، أو أداة من أدوات العمل . ولهذا ينبغي أن نحرس على ألا ينسحب تفسيرنا للحاضر على الماضي دون تفرقة بينها .

ولا تقتصر الظلمة الفنية على الأجيال الفنية فحسب ، بل لمة ستويان أخرون يتسبان إليها ، دون أن يكون أي منها عملاً فنياً . أولاً ما هو ما يمكن أن نسميه الطابع الفني ، الذي يتسلل إلى عوالمات الإنسان كافة ، في الدين والعلم والفلسفة والعمل والتكنولوجيا وكل شئون الإنسان . ولتبيها هو ما يمكن أن نطلق عليه النسيج الفني كما يتبين في الحلم ، والملمب ، والسحر ، والأسطورة حل سبيل المحصر .

وسنبداً بالطابع الفني ثم النسيج الفني ، لتخلص لنا من بعد الفسيفساء للميزة للإبداع الفني .

[الطابع الفني] .

فنى العمل نجد الحياة تنظم حول إيقاع معين يبحث لدينا حاسة وبعضها للسمع ، فكيف نفسر ذلك ؟

عندما يكون العمل الآسائي إيقاعياً ، أي جليوياً وفق انتظام معين في وحلته التكرار ، فإنه يقل التكرار للثير للسل والفتور والإجهاد إلى تكرار قد أصبحت منه التفاصيل والزيوائد غير الملحوظة لدى كل فرد لتستظم في فعل واحد يمتدح في الجهد الفردي ، ويضيف طاقة جديدة إلى كل فرد هي التي يستمدحها من الطاقة الكلية للجماة بعدد أن توحدت بإيقاع واحد مما من شأنه أن يخلق الشعور بالوحدة والتضامن وحسوبة الجماة .

ونجد مثلاً لذلك في الخطوات العسكرية المنتظمة وفقاً لنداء توجيهي معين ، حل نهر يفضي إلى الاختزال والتوحد ، فضلاً عن الطاقة للضائقة التي تشعها وحدة الجماة المتصهرة في إيقاع موحد . وقد يقترن من هذا ما يصنعه حذاء الإيل في حثها حل السير . ويجعل ذلك أيضاً في الشعار والطبوس الدينية التي ينظمها إيقاع عدد في الصلاة ، سواء في الحركات أو الترتيلات ، أو في مناسك الحج والطواف .

والواقع أن الطابع الفني سمة شالية في كل فاعليات الإنسان ، بل حل عولاة حل رفعة قدرها . فنى العلم الذي يوصف بأنه أبعد للمجالات من الفن نتم حل هذا الطابع في صيغه الرياضية للحكمة ، التي تقوم حل التناسب والتكافؤ ، كما نجد حل اكتشاف الوحدة في الشعر ، والتماثل في المختلف . ويبدأ العلم بالاعتقاد بأن العالم منتظم ومرتب ، أو بالأحرى— يقبل أن ينتظم ويرتب ، وفقاً لتدابير الباحث التي يجربها . والمتراض قيام النظام عن لرجل العلم حل أن يحدد قراراً بشأن اختيار النوع للملازم من النظام الذي يحدده يعمل في سر وجلده ، وليس النظام الذي يفرض عليه أو ينظم به . بل حل النظام الذي يراه عجياً أكثر من غيره . وقد قرن

استحقاق ، من كثرة ترددها ولحاحها حل الأذن والعين ، دون استيفاء عرضها حل محكات القصص والتسميم .

فنية مفاهيم متعلقة تزدهج بها الدراسات الجاهلية ، وهي إما تنتظم أحياناً حول فكرة مركزية ، أو تنتشر عافة دون خط ناظم يجمعها ، أو تسرح حملة مبر وجودها من جدولة للمفهوم الذاتية ، مثل السمو الروسى ، والجبل ، ولوجدان ... الخ .

وللى جانب هذا الطراز من لمقاهم والمصطلحات نواجه أحياناً لحفل يا تلك الدراسات ، وتتألف من مفاهيم كثيرة مشروعة ، مثل : للحاكة ، الأفعال ، القيمة ، الروى ، التلوى ، السحر ، الأسطورة ، الملب ، الحلم ، العقولة ، التجربة ، الخلود ، الواقع ، وصده أو قلده ، التسرية من النفس ، لفنى ، الشكل ، المضمون ، الحب ، للركة ، الرؤى الفنية ، الحلال ، المتقلبة ، للصة ...

وعلىنا الآن أن نتجرح منغرة ربما تهر لنا أن تتداد تلك لمقاهم مدحمةً للأنواء في سياق موحد يرهم تاجدها وتحددها .

وقبل أن نحدد نجوم مشكلتنا ينبغي أن نقرغ أولاً من مفهوم الجبال الطبيعي لكن يصفو لنا وجه الإبداع الفني ، ونصرف جهداً في بحثه .

حل هناك جبال طبيعي ، أو حل هناك جبال موضوعي أو ظاهرة موضوعية مستقلة عن تقديرنا ؟

الواقع أن هذا السؤال يتلوى حل ما يسى في الملتقى بتفاصيل الحدود . فإدراك الجبال تقدير ذاتي بحكم التعريف . وسى ما نمنبه بالجبال للوضوعي إما يعنى أن هناك سيات علمة أو شروفاً مشتركة بين الناس في عملية التقدير ، أي تقدير الموضوعات . ولابد لتقدير الجبال في الطبيعة أن تتوسطه معيار لتقدير . وهذه المعيار أو تخصصها : مثل التناسب ، والتجبن ، والظلال والأضواء ، والإيحاءات ، والدرجات ، والتكوين ... لوجدنا أنها مستعارة من تلوقنا للفن ، كنهها كان هذا الفن بدالياً أو لونها .

فلجبال الذي يمتنبا ليس شيئاً سابقاً أو مستقلاً عن الفن . وعلم الجبال هو فلسفة الفن في نهاية الأمر .

— ٢ —

[الطابع الفني والنسيج الفني]

لا ريب أن الكثير من المحاولات التي تصدت لتعريف الفن أو تمييزه من غيره من للجالات والفاعليات الإنسانية هي نوع من التفسير اللاتح ، لأننا نحا في عصر قد تخصصت فيه معظم الفاعليات الإنسانية ، حل حين أن الإنسان قدماً كان يمارس حياته في سلم مخطط من الممارسة ، بحيث إن ما نمدح اليوم فتاً قدماً لم يكن كذلك بالنسبة إلى الإنسان القديم ، الذي كان يتعامل معه

الصدق : من يعرف قوة الرقص يحيا في الله . ففى الرقص يخرج المتصوف من إسلار البدن إلى وجود شفاف مع الله ، لأنه يتحرر من الفردية ، ويغنى أو يتحد في تيار الحياة الكلية لتحقيق التآلف الكونى . هذا فيما يتصل بالطابع الفنى إذا عرض للجبال أو القاعية الإنسانية . ولكنه إذا طبع شأنا من شئون الأفراد فإنه يغنى « لسة قبة » . وهى التى يتوارث ويحدها في عارسات الإنسان في حياته اليومية . وهى تمنى في التحليل الأخير أن ما يلمس أو يُدلى حقوا وتلقاها يعمل من صاحبه نظاما خاصا (أو أسلوبا) ، ويضفى عليه شكلا لم يكن له من قبل ، ويختلف عن رتابة وجوده وكونه أمرا جازما متقبلا من الغير ، وهى أمور يمكن معرفتها في الشئون للصدقة ، في الطعام والمشرب والجلس والمجلس على سبيل المثال . ومثل هذا أيضا نداه الباعة في بضائعهم بطريقة معينة ، فهم يشكون ما هو متداول مرسل من القول في صيغة تجعل منه وجودا مستقلا يضمنهم ، فيخفف عنهم عناء التكرار غير المنقطع . ويصطب أسباع الجمهور الذى يستعذب الإصغاء إلى صوت جملده

[التسبيح الفنى]

هو ما تصاحبه في الحلم ، واللعب ، والسحر ، والأسطورة . وهو نشاط مباشر يمثل الفن في بنية دون أن يكون هو نفسه صلا . فالحلم ليس هو ما نرهبه أو ما نستظكره منه ، بل هو ما نحله . كما يقول « بول فاليرى » ، بقوائمه وحله الخاص . فهو يخلق علما ونظاما للأشياء وتربيا للواقع يتملأ به البشر بصورة تختلف ما هو عمل فعل . ويدخل كل من الزمان والمكان في علاقات جميلة . ورغم غرابة الحلم واختلافه الحائل عن اللأروف ، إلا أن صاحبه يجده باقيا وتقدم كما يستقبل للوقوف الأحمال الفنية .

أما اللعب ، فمن اللعلل أن نرى حيا نخب إليه « سبسر » وغيره تفسيرا ، أو وصفاً للعب على أنه طريقة للتخلص عما يزيد أو يفيض من القوى ، أو هو نشاط ناتج من الفراغ طاعة لا يطلبها الفاع ، بمعنى ذلك أن نضع اللعب مع وظائف الإخراج الفسيولوجية .

وعلى أية حال ، فغلب ثلاثة مستويات : أولا اللعب دون رفيق أو متلقى ، كلمبه الأطفال ، والثالث اللعب مع طرف آخر ، والثالث مشاركة الجمهور في مشاهدة المباريات وألعاب السيرك وترويض الخيولان .

وتؤكد المستويات الثلاثة متعة مماثلة لما يحققه الفن بوجه أو بآخر . ففى لعب الأطفال ينقل صفار الصبيك والبنات مستوى وجودهم ، عن طريق الخيال ، إلى مستوى وجود الكبار ، فقد ينون بيوتا ، أو يصنعون دى وخراس ، ويعبرون سوارا مع أنفسهم ، لا يشير إلى وجودهم الزاهر بل يحمل إلى وجود مغاير ، هو الوجود في عالم الكبار .

« يونانكويه » بين مصادر التنظيم والجبال ، فنظم الطبيعة الذى يفترض وجوده ضرب من الجبال ، ورجل العلم لا يقبل على دراسة الطبيعة إلا ما يستشعره من متعة في دراستها . وهو بذلك للصدقة لأنه يرى الطبيعة جميلة ، وجعلها هو ذلك الذى يرتب على التنظيم التفراف والموتلف لأجزائها ، وهو الذى يوحى الطفل أن يلتصقه . فهذا الجبال هو الذى يمنح المظلم المتلقية جسداً وميكلا صغريا يجذب حواسنا . ويدهو « يونانكويه » ورجل العلم إلى اختيار أكثر الوقائع ملامحة في الإسهام في توافق العالم والتلافة .

ولقد تحدث « آينشتين » عن تعلمه لاكتشاف الاختلاف الطبيعي في العالم . ولابد أن يتمتع لشعور الفيزيالى لديه « بالكميال الداعل » الذى يعنى تألف متعلق في النظر إلى العالم بوصفه « كلا متوافقا مفردا » . ومن ثم فليس غريبا أن يقول عن « ديسونيكسكى » ، الروائى الروسى ، إنه قد أجزل له الهطاة أكثر من أى مفكر آخر ، حتى « جلوس » نفسه .

ويحدثنا « آينشتين » في ذكرى « ماكس بلانك » قائلًا بأن الفيلسوف والعالم والفنان ، كل بطريقته ، يقدم صورة عن العالم ، فيها خلاصة تجربته الانتمائية ، التى يعمل منها مركز الثقل ، سميا إلى الطمائية والأطراد والنظام التى يفتقدانها في نطاق حياته وتجربته الشخصية للشيء ، التى تتسم بالاضطراب .

ففى الفلسفة والعلم والفن وغيرها قد يكون الإلحاح على « الشكل » أكثر من التركيز على الإبداع وحده في العمل والحرب . فالشكل وسيلة مقصودة لتوصيل الرسالة للأصعدة ، فتختفى التفاصيل ويتم التركيز على خط سهل لإدراك واستيعابه . وكذلك تستثار القدرة الإبداعية لدى مستقبل الرسالة لإعادة التركيب والتأليف من خلال التناظر أو التباين أو التباين وغيرها من القيم الشكلية . ويضاف إلى ذلك إثارة ما يبعث العمل الفنى ، أو الأدبى ، بصفة خاصة ، من متعة .

والقصود بالشكل هنا أسلوب الصياغة . فاللعب الفلسفى يعنى النسق System في كثير من اللغات الأجنبية ، وهو الذى يعنى تأليفا أو تكتوبا Composition يقسم عناصر ووحلات تمقد بينها علاقات معينة هى التى تفرق نسقا عن آخر .

ويكتشف الطابع الفنى أيضا في الدين . فالدين ليس مجرد تفسير للكون ومكانة الإنسان فيه ، بل هو أيضا تمجيد لما يفيض أن يقوم به الإنسان لإزاء الكون الذى صنف في مراتب وتنالز للموجودات والأفعال . وهو بمثابة دراما كونية ، يتم فيها الإنسان بدور معين ، ويتوقع الإنسان تقدير أدائه ثوابا أو عقابا .

وهو لا يندى في التصوص بقدر ما يتجلى في الطلوس والشماخر والسلوك وتوجيه الاعتقالات . ويعزز الطابع الفنى في الدين عندما يبلغ درجة التصوف ، حيث يشف عن استجابة حمية للإيقاع الكونى فيها يسمى برحلة الوجود أو الشهود والاتحاد والحلول . وهنا يشارك التصوف الفن في موضوعات الحب والسكر والغنية والصحو وغيرها من موضوعات . ويقول « جلال الدين الرومى » في هذا

أصولها الإبداع الفني

فالسحر هو التأثير فيها هو واقعي عبر نموذج غير واقعي ، وهو تأثير غير مباشر في نظر علمليه ، وموهوم من وجهة نظرنا بطبيعة الحال .

وقد بدأ ما نضده اليوم فنا كتوح من السحر بديلاً عن المعدل للبشر أو حافزاً عليه أحياناً . فالرسم أو النحت هو الوسيلة التي تحول ما هو خارج سيطرة الإنسان إلى ملكية خاصة يستوعب بها الوجود الخلفي للواقع . قصيدة الطريدة أو مثلاً يجمع حركتها ويرسح بها إلى قبضة الإنسان ، أو هي على الأقل ضرب من إفراء الصيد ووضع الحبال له .

والرؤية قريبة من هذا جداً ، فالإنسان القديم ينقل الوجود فوق الإنسان إلى طبيعة الوجود الإنساني ، ليستحضر الآلهة نفسها ويعيشها في الحيز أو في عصر آخر لكي يمارس عليها سلطانه بقره منها ، ويسترضيها بقرابته وقبضه . وبدلاً من كونها وجوداً ناعياً مستغلقاً على القوم ، تندو وجوداً داخل حوزة ، تفهم لته وتستجيب لـ مطلب .

ومن هنا نشأت فكرة للحاكة في الفن ، التي هي عصف راسب قد تخلف عن تصور معين للسحر ، وحظي بنوع من التوليد والقناعة في علم الجبال . . .

فهذه السحر ليس للحاكة بقدر ما هو الرعية في التأثير في الوجود الأصل أو الأمل من خلال وسيط من صنع الإنسان . وهنا تصبح الحاكة ناعياً لتقوى لهذه التفاعلية السحرية .

[الأسطورة]

هي محاولة الإنسان الأولى لتحويل الوجود الإنساني داخل العالم ، متحلياً بفناء ، والاضطراب ، وبسورة الطبيعة . فمعالف الإنسان التي صاغ الثقافة أو حله الإنسان أسلوباً لتطويقها هي : قهر الفناء بالخلود ، وهو الاضطراب والعماء بفرض النظام ، ومواجهة الطبيعة بالسيطرة عليها وتسخيرها ، والقضاء على الميزة بالتضامن والانتماء في الكل الواحد . ويتكشف التسج الفني في الأسطورة في جوابات متصلة .

فهي غير عقلانية ، لا تتحدد علمياً أو النموذجية أو التكرار أو العمومية مثلاً نجد في العلم .

وهي تقوم بتوزيع الأدوار على الفاعلين دون تفرقة بين البشر والآلهة وكائنات الطبيعة ، وبين الأحياء والأموات .

ويقف الزمان عند لحظات معينة ، ويتوزع المكان إلى بقاع بعينها بحيث لا يكون الزمان مساراً متقدماً ، أو المكان إطاراً حادياً علماً ، وهو ما نجد له مثيلاً في الأقاليم الفنية .

ويخضع التفرق بين ما يشير إلى الواقعي القتل وما يسجه الخيال . وتسرى الانتماءات الحادة والحنينة بين أصحاب الأدوار

وفي اللعب مع طرف آخر أو أطراف أخرى ، يعجز اللاحقون الوجود الفعل بما يدور فيه من صراع ومتقلبة صدمية مقترزة ، إلى وجود يحفظ فيه بالإحساس بالاتصال أو الهزيمة ، بكل ما يميلان من خبطة وتوتر ، ولكن حل صعيد تخلفها يحدث في الواقع . ففيه إن نقتل من مستوى الوجود المباشر للمعيش إلى مستوى وجود آخر تكون فيه الزلزلة والتزعزع تحت سيطرة الإنسان في نطاق ملكيته ، دون أن يعيق الأثر السية في اعتد الناس مواجهتها في حياتهم اليومية .

أما متعة مشاهدة المباريات الرياضية ، فتنبعث من التوحد مع أطراف الصراع ، أو مع اللاعبين ألعاباً خطيرة ، أو للروشن للحيوان . فللشاهد يتمثل الإحساس بالسيطرة والتملك ، وكذلك التضامن ، ويقلد وجود اللاعبين والفوزين وجوداً بالوكالة عنه ، يوسعون من إمكاناته ، ويضيفون إلى قدراته ، ويسيطرون على ما لم يسيطر عليه من حله ، ويمزجون خصومه .

وربما يسر لنا هذا أن نتقدم بضع أصولها لخدمة التسلية أو التلهية والتسرية ، فهي تدعى تحويل الاعتناء بما اغترب عن الإنسان في حياته الرتيبة للمتعة ، ويخرج من قبضة ليطسلط عليه . فالتسلية بهذا المعنى تنقل الإنسان من وجوده للتسحق في شبيبة العالم المتكررة المهيمنة إلى وجود واحد بآراء الإكثبات ويشعر من حيوية الأهداف الخاريجة ، بل إن التسلية الناجمة من للسيرة تدعى أيضاً نقل الحبرات والأحداث الفعلية التي تتصوى في كيان مستقل من وجود الأفراد - نقلها إلى موضوعات للتأمل والحجاء ، بحيث تتحول إلى ملكية خاصة ، أو وجود تحت السيطرة ، بفعل تدافؤات قلبها ، أي إنها تنقل من مستوى الوجود المقروض إلى مستوى الوجود الذي يخضع للتسامين ويتمى لهم .

[السحر]

استطاع الإنسان وحده بين سائر الكائنات أن يغير من معالم الوجود الطبيعي ليصنع علماً إنسانياً في قلب الطبيعة ، بعد أن اقتحمها ونزاعها . فالحيوان يتكيف مع الطبيعة ، أما الإنسان فيبذلها ويغزوها .

ويغير الإنسان الطبيعة على مستويين : الأول بالعمل عن طريق الأدوات ، وكذلك بالترويض والتدجين والتجهيز .

والثاني بالسحر ، وهو العمل عن طريق خلق نماذج مصغرة للواقع ، يجرى التحكم فيها بديلاً عن الأصل الواقعي . ويعني هذا أن العالم قابل للتحويل بمقتضى إرادة الإنسان . ويقوم هذا الاقتراض على تصور إنسان لنظام تجري وفقه الوجودات والحواشي ، ويحدد علاقات متخيلة بين الكل وأجزءه ، والوجود في الزمان والمكان على غير ما هو قائم في الخبرة المباشرة للواقع .

— ٣ —

المرسومة الذين عادة ما يوثق بينهم لومة من صلات القرى التي تحمل فيها بعض عناصر الطبيعة بدلاً من الرحم والدم .

والى جانب ذلك كله ، تقترب الأسطورة في مظهرها من القصص والحكايات في سردها ودراسيتها ، حل نحو ما يتجلى في التكوين المألوف ، ووضوح علاقات التوازن والتضاد والصراع ، ويزور وحداث الإيقاع ، فضلاً عن خلية ونية أو موضوع رئيسي يجرى في أوصالها جميعاً .

وتتسم تلك الجوانب بأسرها في نسج موحده ، يعمل من الأسطورة كآلة يتعامل الإنسان من خلاله مع الطبيعة ، وقد فقدت استقلالها وانفصالها عنه ، وأصبحت وجوداً إنسانياً جديماً .

ومن ثم يتمكن الإنسان من نهر الغربة عن العالم عندما يحوله إلى مستوى الوجود الإنساني . فتستبدل الأسطورة بعالم الطبيعة الغريب الأجنبي وجوداً مغليراً ، ولكنه وجود إنساني ألف .



ومعها يكن من أمر الطابع أو النسج الفني للفاعليات الإنسانية ، فإن الفن بوصفه نتاجاً أو إبداعاً واحداً يتخصصه بفنرى جوهرياً عن تلك الفاعليات ، وإن الترتب منه في بعض صبه وقواعده وأعماله .

للحلم تجربة شخصية مغلقة على صاحبها ، سرعان ما تتلوى وتختفي . وما يبال أحياناً من أنه مستودع للأعمال الفنية ينتج منه الفنانون ، كما حدث في تجربة « كنج » في قصيدته « كويلى خان » أو غيره ، إما هو أمر يمكن أن يحسمه علم النفس ولا يضى منه ما يقيده علم الجبال .

واللعب ممتعة موقوتة لا تشبه اللعبة التي يبرها العمل الفني ، الذى يحفظ تلوه بالشعور بالغلبة أو الهزيمة على مستوى رفيع غير مباشر . وإذا كان في اللعب طرائق فى العمل الفني يملك الخلقى اللعبة الفنية كلها بجميع أطرافها ، وهى ممتعة لا تتضمها لحظات الانكسار أو الاتصال المادية القصية في اللعب الفنى .

أما السحر فيلذلك هدفه لى عارى ، لأنهم يحتفلون بقينا أنهم يلثرون في العالم تأثيراً مباشراً . ولكن عندما يصرف الانتباه عن هذه الأهداف والأفراض المباشرة الصريحة يصبح العمل فناً ، لأن الفن يشترك السحر في صنع غلج بديلة من الواقع ، ولكنه يفرق عنه في أنه لا يبدع أعماله جند التأثير للبشرى في العالم ، بشراً وأشياء وعلاقات .

والأسطورة عند متبنيها بدلاً قديم للعلم في وظائفه الوصفية والتفسيرية والتنبؤية . وعندما تفقد دورها بوصفها علماً ، يندما المحلولون نوعاً من الفن يثر ما يثره العمل الفني من ممتعة خاصة به .

وبرغم الطابع الفني ، واللزمة الفنية ، والنسج الفني ، التى تتفاوت تحتفظ الفاعليات والمجالات الإنسانية فيما تصبى من حظ منها ، فإن لكل منها هدفه الخاص وأسلوبه الفنى الذى يحققه في إطار الثقافة الإنسانية . فلكل من الفاعليات والمجالات استقلال ذاتى ، ولا أقل انفصال أو امتزاج ، يميز بين الدين والفلسفة والعلم والتكنولوجيا والنظم والأشكال الاجتماعية .

ولا يفتى الاعتراف بالاستقلال الذى الاحتضاد بأنه كان قائماً في المصور السليقة ، لأنها أخلت في التفصيل حتى صارت على هذا النحو في زمناً الراهن الذى أطلق تلك التسميات المحددة على تقسيم العمل وتصنيف الفاعليات . ولا تدرى في المستقبل إلى أى مدى يمكن أن يعفى التخصص ، أو التوحد على السواء .

والثقافة الإنسانية هى العالم الإنساني الذى تتلمه الإنسان من الطبيعة حل النحو الذى جعل الطبيعة مادة غفلاً تحولها الثقافة ، وتشكلها ، وتستثمرها . وللثقافة الإنسانية ، برغم تخلص جمالاتها وفاعليتها ، هدف أقصى ، وأسلوب علم مشترك .

فما الهدف فهو السيطرة على الطبيعة ، وأما الأسلوب فهو فرض القمية . فطالعية بوصفها مادة أولية عكوبة بالقوانين التى علينا أن نكتشفها . وهى على هذا الوجه مجبورة من الضرورات قبل أن يحسها الفعل الإنسانى ، فلا يمكن أن تكون على نحو آخر ، لأنها استوفت وجودها ، وصار تاماً نهائيّاً ، مدعناً للحتمية التنبؤية والبيولوجية . وهذا هو ما يتصل من الحيوان الذى عليه أن يتكيف مع حله الضرورات ، ولا تقضى عليه بالافتراض .

أما الإنسان فقد أناب حله الضرورية ، واعتزق جودها ، ليصنع حله الخاص فيها ، ويأى ولم ييسر له فلك إلا بالحبال ، أو بقدرته على التخييل أو التصور ، وليس بالعقل كما هو متواتر مشهور .

ولابد أن نقترض منذ البداية ، لكن نفهم كيف تغيرت الطبيعة ومترزاق تتغير بفعل الإنسان ، أن أحدثت التغير يستلزم أو يقترض نوعاً من الانفصال أو المسافة أو البعد بين الفاعل وموضوع الفعل ، لى بين الإنسان والطبيعة .

غير أننا لم يقين من أن الإنسان لم ينفصل واقعياً عن الطبيعة لأنه جزء منها . ومع ذلك فإن الانفصال أو المسافة شرط ضرورى لإحداث التغير ، وبذلك لأن الحيوان لم يستطع أن يصنع لأنه ملتصق تماماً بالطبيعة ، يأخذ منها حاجته أو يملك إن لم يملكها ، في حين استطاع الإنسان أن يتجاوز مع الطبيعة ، وأن يفرض عليها مطالبه .

إنذا فلا بد أن حله المسافة المقترضة أو الانفصال الذى لم يحدث على المستوى الواقعى ، قد وقع على مستوى آخر .

هذا المستوى المقترض هو ما نطلق عليه « الخيال » . ولعل ما

السنين ، إلى شفرة وراثية . ولذلك كانت الغريزة لدى الحيوان نشاطاً آلياً عصبياً ، فقد لاحظ واحد من علماء الحيوان كان يجري تجاربه على خدج جنسية تفرزها إناث الكلاب ، أن ذكور الكلاب كانت تتصرف عند خروجهم من للممل ، وذلك في أوان الدورة التنورية طبيعية الحال .

فالحال هو الذي يثيرق حتمه الأشياء أو غلظتها وضرورتها وجودها على معانيها ثابتة لاندورها ، ويبتجها ، ويلوكها ، ليصوغ منها شيئاً جديداً يخلق به أهداف الإنسان ومطالبه . فهو إذن مهد الإبداع ، بل إن الحبال أيضاً بمثابة استحضار للغيب ، أي جعل الغائب حاضراً ، وهو منتج للغة وكل أدوات الاتصال الإنسان .

فالإنسان يخطف عن الحيوان في تواصله مع أفراد نوعه بالغة التي هي منظومة من العلاقات أو الرموز . في حين أن الحيوان في تواصله يستخدم أمثلاً حسية قريبة الصلة بما يريد أن يبلغه أفراد قطيعه أو سره من طريق الحركات أو الرقعة أو الصيحات ، وليس في وسعه أن يتعامل مع أشباه الطبيعة أو يعبر عنها في غيبها . هذا في حين أن الإنسان يستخدم الكلمات أو الإشارات ، وهي نوع من التمثيلات representations ، أي إعادة الحضور أو استعادة للثقل ، أي التمثل مع الغيب بما يستحضره هو من أدوات الاتصال الرئيسية لدى الإنسان . كلمة « أسد » مثلاً عندما نقول تستحضر على الفور صورة الأسد لدى السامع برغم غيبه ، وبرغم أن الكلمة التي هي « ثعلب » ليس فيها من رقعة الأسد أو صوته أو جسده شيء يقره من السامع على المشوئ الحسي الواقعي المباشر .

ولكل مجال أو فاعلية إنسانية في زمن معين أو مجتمع بعينه إطارها الخاص للتواصل الذي يتطور ويتبدل بدرجة أو بأخرى . وتتراتب هذه الأطر التواصلية في درجة عموديتها حتى نصل إلى أكثر الأطر عمومية وتجريداً ، وهو إطار الاستدلالات المتطعية الفارغة من المحتوى ، والقابلة للتصديق على كل مجال بموجب اتساعها وشمولها وتغيرها . زمني تعني الانقراض من قطعة إلى نتيجة تلازم عنها . وهذه العملية هي التي نسميها خطلاً . ولأنها لا تتطور أو تبدل إلا خلال حقب زمنية متباعدة جداً ، رشح الاعتقاد بأن متجها ، أي العقل ، ثابت وواحد وثابت . فهو الذي يتبرأ قمة أطر الاتصال بين البشر بوصفه القواعد أو القيود اللازمة لعضوية الإنسان الصحيحة في مجتمعه ، ولا حد مجنونا وأقرب إلى الحيوان .

ومن ثم فالطفل من إنتاج الحبال الإنسان ، لأن الأناكر تمثيلات ، والتمثيلات من تسجيح الحبال نفسه ، الذي هو تصور للغيب كما قلنا .

والحبال على هذا الوجه يبرز إلى الضوء الإمكانات المتشابهة داخل تسجيح الوجود الفعلي ، كما يتكشف فيها ، مع ما يتعارض مع الأوضاع القائمة ويجريها من أسرها ، عظاماً الحواجز بين المثال والواقع ، ومعقداً بملك الشروط الضرورية لكل أنواع النقد ، القضية إلى إحداث التغيير الفعلي في نهاية الشوط .

سقطه الآن من مثال فرضي يبدد بعض ما يدورق حليثنا شططاً أو سرفاً .

نفترض أن إنساناً اشتد عليه الجوع ، يقف أمام شجرة تملوها ثمرة نامجية ، ونفترض أنه لا يجد سبيلاً إلى نسلتها ليقتطف الثمرة . إن أي حيوان آخر في الموقف نفسه لا تمنعه الثمرة ولا تتدخل نطاق روثه مدام عاجزاً عن التناقص ، فكأنها غير موجودة على الإطلاق ، أو هي — بعبارة أخرى — جزء من الضرورات فلا يمكن أن تتحول عن مكانها لتصبح حلتية له .

أما الإنسان فلأنه مزود بالحبال ، ينظر إلى الأفياء جميعاً بوصفها عكتات ، أي يمكن أن تكون حل نحو آخر ، ولم يسم الأمر بعد بالنسبة إليها بوصفها شيئاً عموماً : فالخطورة الأولى هي تحويل الضرورات إلى عكتات . وهنا تميز لديه الغاية أو الهدف ، وهو أن تكون الثمرة في فمه . ولكن تتحقق تلك الغاية ، التي هي غيب لأنها لم تحدث بعد ، فيحصل عن المشهد الواقعي لكي تتكون صورة يتصلها ويلافتها من عناصر المشهد يتزكب أو تألف جديد . فلأن أخصان الشجرة ليست ضرورية ، أي أنها ليست أخصاناً لحسب بوصفها جزءاً لا يتجزأ من الشجرة (أي ضرورية) ، بل يمكن أن تكون امتداداً يستكمل بها ذواحه ، أو تكون سلاصاً ، أو جزءاً من ملأه ، أو أداة للحشر ، أو فرداً للثففة ، أو لى « يمكن » آخر ، فلأنها قلدت ضرورتها بوصفها ضمن شجرة ، فيمكنه إذن أن يترحم ويضرب به الثمرة لتسقط في فمه . وهنا تتحقق الغاية . وربما عدل من هذه الصورة إلى أخرى ، فينسى حل حجر في طريقه ليخلف به الثمرة لتسقط أيضاً . وعندما التفت الحجر لم يمهده بالضرورة جزءاً من الأرض لا يتغسل عنها ، بل القطعة عما يتصق به ، وأصبح مجموعة من المكنكات الجليدية : قد يستخدمه سلاصاً ، أو مفكداً ، أو لبنه في مسكته ...

وما حدث في هذا المثال هو صورة أنتجها الحبال : فالحبال يحكم التصرف هو خلق الصور images . والصورة للتخيلة التي اتصل بمقتضاها الإنسان من المشهد الطبيعي ، وحقت سيطرته عليه ، مؤلفة من مكونات ثلاثة : إطار يتصل عتله من السديم الخارجى وليس مجرد حد يمسر داخله ما اقتضه من أجزاء بالترتيب الفعل نفسه ، الموجودة عليه .

وعناصر أو محتويات خفارة من هنا وهناك . وأخيراً علاقات جديدة بين هذه العناصر ، تقم ترتيباً وانتظاماً جديداً لها .

والحبال ، بعبارة أخرى ، إدراك ، أو تصور للغائب عن الإدراك الواقعي ، لأن في نهاية الأمر تتصور للغة حقيقة برغم أنها لم تحقق بعد .

وقد يمترض على ما سبق بدعوى أن الحيوان والبريتي حيوروا وأعتاشها بالطريقة نفسها وفقاً لغريزتها . غير أن ذلك ليس صحيحاً ، فالفرق بين الإنسان وبينها أن الغريزة ، كما يقول علماء البيولوجيا ، هي المحاولات الناجمة من حفظ البقاء بين ضروب كثيرة من المحاولات والخطا التي ترجمت ، خلال أعداد فلكية من

[أخلاق والقيمة]

يقترن الأخلاق بالقيمة ؛ لأن الضرورات التي تتحول إلى إمكانات أو مادة غفل لابد أن ينتخب منها ما يصلح أن يكون وسيلة إلى تحقيق الغاية ، فمفاضل المكنات وتراتب . وهنا تتسلل القيمة ؛ فهي وهي بالممكنات ، واختيار للخلائع والوسائل ، وتأثير في العالم وفي جوانب العالم الإنساني جميعاً .

ومن ثم تصبح القيمة طابع وجود العالم بالنسبة إلى الإنسان ، من حيث إن هذا العالم إمكانات متفاضلة مترتبة ، كما تغفل أيضاً أسلوب وجود الإنسان إزاء العالم . وهي ليست تافها في الوجود الإنساني كما يقول « سارتر » ، بل إعتداف داخل العالم لاحتوائه وتنويره . وعسى أن يحل ذلك ما سبق أن طرحه من أن غاية العالم الإنساني القصوى هي السيطرة على الطبيعة ، وإن الأسلوب المشترك هو التفاضلية القيمة .

يبد أن لكل فاعلية هدفها الخاص وأساليب الترمي ، اللذين يفرقانه من سائر الفاعليات الإنسانية ، وفقاً للمرحلة التي بلغتها الثقافة من تقسيم العمل أو التخصص .

ومعها يمكن من أمر الاختلاف بين تلك الفاعليات والمجالات في تحقيق الغاية القصوى ، ألا وهي السيطرة على الطبيعة ، حل تفاوت غاياتها الترمية ، إلا أنها تتشترك جميعاً ، فيها هذا الفن ، في التأثير المباشر على الطبيعة ، فموضوعها المباشرة هي العالم ، وإن اختلفت الأدوات والوسائل والأساليب في فهمه ؛ أو يحسه ، أو تثيره ، أو التعامل معه .

أما الفن فيعزف عنها جميعاً بأنه يمارس هذه السيطرة ، ليس على العالم نفسه ، بل على نموذج بديل ، أو واقع مثالي ، أو عالم مواز لهذا العالم أو الواقع أو الطبيعة ، وهو العمل الفني نفسه . وتجتمع في الفن أهداف الفاعليات الإنسانية جميعاً بدرجات متفاوتة ، ولكن في مواجهة عالم مصطنع خلاق هو العمل الفني .

فهو ، بإيجاز ، وجود آخر جديد يضاف إلى الوجود الفعل وينافسه ؛ وهذا هو معنى أسطولوجيا الإبداع الفني .

وربما كان ذلك هو المراد ، ولا أقول الدليل ، لكثير من المناقشات والدراسات التي تختلف فيما بينها في أهداف الفن التي قد تستعيرها من مجالات وفاعليات أخرى ؛ فغاية يكون هدفه إيفاء الوعى ، أو التبرير من الواقع ، أو تنويره ، أو تصعيد الطاقة الإنسانية أو ترفيهها ، أو تطوير الانفعالات ، إلى آخر القائمة المذكورة في حلم الجبال ، التي تقدم أقصى اليمين إلى أقصى اليسار . وقد أدى ذلك إلى الالتباس الشائع في فهم الفن هل أنه نوع من عاكسة الواقع وتقليده .

ويعتبر التصور الأسطولوجي للفن في كثير من الكتابات الجاهلية ، ولكنه ما يلبث أن يختلط ويشبك في تصورات أخرى ، تصوغ في مجملها توجهات فلسفية أو عقلية تتوشق تقاسم

وعملوه . « فيراتنيللو » يقول إن الفن يخلق بحرية ؛ أي يخلق وألماً تبع ضرورته وقوابله وخطابه جميعاً منه وحده . ويلعب « مارلو » إلى أن الأعمال التي يبدعها لتصف الخيالي ، (أي كل الأعمال الفنية على مدى التاريخ التي لا تخضع لحدود) ، تكشف عن الدافع الأخلاق الذي يؤكد حضور الإنسان للتصير ، وأن رسالتها المشتركة هي وجودها . ويؤكد « سوربور » أن الفن يصنع أشباه أو موجودات ، في حين تبني أفعالنا الأخرى إلى أحداث . ويستند « إلبوت » أن العمل الأدبي هو معادل موضوعي للانفعال الذي يريد الأديب استنائه لدى القارئ ، في حين يرى « سارتر » أن العمل الفني « مثل ماضي » يحول ما هو منكرو إلى عصف جسد مشعور به .

ويشارك أنصير للفرد الجفندي في هذا الصدد ؛ فالقيمة مثلاً لا تقول شيئاً أو لا تعني شيئاً ، بل « تكون » ، لأنها واقعة أو حدث جديد يضاف إلى العالم .

وحان الوقت لكي نستخلص من هذه النظرة الأسطولوجية نتائجها جميعاً ، وأن ندعها حل استغاثتها لسطحية ، فطرس ما يترن بالإبداع الفني من رؤية فنية ، واتصال وما يؤدى إليه من معة ، كما فطر إلماسه حل موضوع الحب وما يرتبط به من اهتمام خاص بالمرأة ، ومعالجة فاعلة بمرحلة الشباب .

— ٤ —

[الرؤية الفنية]

هي تجميع ما يسميه سارتر « يروح الجند » التي لها خاصية مزدوجة ، فقد القيم الإنسانية معطيات عالية مستقلة عن الذاتية ، كما تنقل طابع « المرغوب فيه » من التركيب الأسطولوجي للأشياء إلى مجرد تكوينها للمادى . فالخير مرغوب فيه لأنه يجب أن تعيش (وهي قيمة مرصودة في السهات وتدرك بالفعل لديها) ، ولأنه أيضاً مغفل ، أي يكتفى تكوينه للمادى . وهي حلما تتصور هذه المرغوبات على أنها ضرورية وغير قابلة للرد إلى غيرها ، وتصدر ضرورتها عن تكوينها .

أما الرؤية الفنية فهي إحساس الفنان لفاعلية العالم والواقع والوجود لتتحول وتشكل والتبدل بالنسبة إليه . وهي تمثل المسألة الأسطولوجية ، أو البعد أو الانفعال بين الفنان وعالمه الفعل . وهي أقرب إلى عالم الطفولة التي هي مرحلة التحنن الكامل للمخيال ، ومرتبة التواصل مع العالم الخارجي ، بشراً وأشياء وعلاقات . ولعل هذا يفسر السعي الدائب لدى كثير من الفنانين للعودة إلى ذلك العالم بدرجات متفاوتة من النجاح والإخفاق .

وما يبدو في هذا العالم من غرابة إما يعبر عن رفض للمألوف المعتمد من مؤسسات الواقع الاجتماعي . وعالم الطفولة هو العالم الذي لم يتم قوته بعد ، الفن ليس كالعالم والفلسفة والدين ؛ فهو

وتتفرع الرؤية الفنية بذلك من تعريف « بروس » للفن بوصفه إبداعاً اكتشافاً للواقع والسيطرة عليه ثانية ، ووضعه أمام أحسنا . وقد يعرفنا هذا بالقرائن صعبة « وليعهد » في وصفه للعلم بأنه استعادة ما هي حتى ملموس من طريق ما هو مجرد ، وتطبيقها حل الفن الذي يشترط سبباً استعادة ما هو واقعي من طريق ما هو لا واقعي . وذلك يعني أن الفنان ينكر الواقع الذي اقتربت عنه في قبضة الألفة بوصفه وجوداً مستطلاً ، ليحوّله إلى وجود أليف يحكم سيطرته عليه ، ويستعيد غزارة العالم بعد أن اختزلتها القلوب والمعدات والاستجابات النمطية المكشورة . وهو يحسّد ما أفرغه التجريد ، فيسكو لمياكل العظيمة لحماً ونضارة وراه . ويتم ذلك في أشكال وجود جليدة ، تنبر عما أسبه « ميرالطيس » بالشفق الدائم للموجوعات ولحواليها في سبيل لا يكف من الجريان .

وهنا قد يفسر لنا أن نقض التزاح بين الآراء التي تلح على حذف معين من الأهداف الإنسانية لتنصص بها الفن . فلأن الفن وجود بديل ، أو واقع مواز يبرح من موضوع المادية أو الرؤية الفنية ، فلابد إذن أن يبرح عن كل الأهداف الإنسانية التي ينشد الإنسان تحقيقها في العالم . ولا يعني هذا أن الفن يزاحم القناعات الإنسانية الأخرى في تحقيق أهدافها بأساليبها القويمة المنصبة ؛ لأنه لا يحقق تلك الأهداف الشاملة بمقتضى كيانها الخاص الذي يكون نصيبه ، أو لونه ، أو خطاً ، أو مسرحية ، أو سفوفية ، أو لحماً سينمائيًا . . . إلخ ، بحيث يكون ذلك الكيان الخاص ، أي العمل الفني نفسه ، وسيلة أو أداة لإنتاج الحذف ، بل الأمر ينطو صلباً عطفاً .

فالمعمل الفني لا يستكمل وجوده إلا إذا قلناه مطلوب ، ولا أتزل إذا استهلكه ؛ لأن العمل الفني لا يستهلك ويغضى ، أو يضي بطنية ، بل يستعيد إنتاجه أو لإنجازه ، ولا أتزل بعد إنتاجه ، كما طلب « ملرب » جمهوره بإعادة إنتاج كتبه . وذلك لأن عملية التلوق تحذف من عملية الإبداع . فلزواية التي لم تقرأ لم تكتب كما يقولون . غير أن المبدع واحد والمخفى كثير متعدد . والمعمل الفني بوصفه وجوداً يضيف للمعالم القائمة صجدة تتعدد وتبني أكران تلقاها في تخلق مجتمعات وصور مختلفة ، بحيث لا تكف من بث إشباعها المتصلة .

ومن ثم فهو لا يحقق الأهداف بذاته في العالم الفعل ، بل يشير الانتمالات التي تترنن بتلك الأهداف ، إما حائزاً إلى تحقيقها ، أو موحماً يبتجيزها ، أو حوفاً الأمل في بلوغها . . .

والفنيات الرئيسية المشتركة هي فهم الفنان بالحدود ، والاضطراب واليهام بالظلم ، والطبيعة بالسنخ والتلويح ، والبركة بالكالية والانتماح ، والغربة بالضمائم . وتظهر من هذه الفنيات أهداف وسيلة مثل الاستلاء والكتابة ؛ فقليل أن تزلق الحياة من ليفتها أو ترويضاً تنهيتها بوصفها شيئاً ملموساً وبصيصاً بين أهدتاً كما يبدو في تقليد تجارب سيرة . وكذلك الرغبة في التوسع والامتداد ، والإدماص والاستيقاق لاستشراف المستقبل ، والمهلفة على

يظل وحباً للفضولة الأصلية للصلة للبشرة بالعالم والطبيعة قبل أن تدخل النظم والتواعد للتحكم والفسر . فهو إذن يمثل العقولة الإنسانية قبل أن تقترب في عالم نتائج سبق أن يبرحه الكبار . والرؤية الفنية هي الميود للتواصل والتوسل ووجه وجهة بين منظومة الوجود التي استمرت بدولها وملاولها وموضوعاتها كما يتداولها الناس في سبلات الاتصال من جهة ، وبين التكوينات والأبنية المحلية بما تتشكل من أمر تلمع عناصر ، وعلاقات جديدة تربط بينها ، حل نحو ما أسلفنا ، من جهة أخرى .

والرؤية الفنية هي للدخل إلى الإبداع ؛ فيها بعد الفنان اكتشاف الوحدة في الفتح ، والتأقيل في المختلف ، كما أنها تنوع على عخلقة الجسود والثبات في الأشياء ، وتعلم الألفة والاستقرار ، وتزج الكتلة والخلفة من الوجود الخارجى ليعود قدوراً متلوهاً تتخلق منه أشكال شتى .

وتشبه الرؤية الفنية ، إذا شئنا مثلاً حباً فظاً ، ما نراه من أشباه خلف زجاج نافذة تتألق عليه قطرات المطر ، فتبدو الأبنية الراسخة وهي تراقص وتتلوى ، وتتبع وتتدفق ، وكذلك وجود البشر نزاهاً وهي تتصطف أو تستطيل ، وتتحوّل العلاقات بين الأشياء والمساكنات . . . فهكذا أيضاً تستل الرؤية الفنية لدى الفنان ، فالأمور جميعاً قد قلقت ضرورداً وبهاها ، وأصبحت طيبة مرة بين يديه . ومهمة لأن يصنع منها ما يشاء . وهذه هي الحالة التي يصلها البعض بأنها تلك التي يكون فيها الفنان نصف حضور ونصف واه . وهي كذلك لزيادها شائقة « مجبولة » ، أو مساحت لا تجهد الجركة على إتقانها برحى . وقد تكون هذه للساحات وقاع ، حقائق ، أو مشاعر ، عما قد يطمعه الناس في وجههم اليومي للعداء ، ولكن الفنان يواجها بتمزيق المحجب الكثيفة التي تستر ورائها بوصفها أمراً ضرورية هائلة ومسترة . ومن هنا تتولد غربة بعض الأعمال الفنية ؛ لأن للسرقات والمخالفات التي يتصل بها منها الناس في غيرهم للغة الرئية متميزة ، عمدة ، ومبرية في مواضع لا تسمح بالتشاكل بينها أو امتزاجها ، في حين يؤلف الفن ، ويركب ، وكزج بينها حل مستويات في مخالفات جديدة ، لأنه من ثنيا الرؤية الفنية قد حول هذا الوجود الجليز التزج إلى عنصر مادة غفل مطوعة ، أي مجرد مادة أولية يشكل منها عمله الفني . فالرؤية الفنية نوافذ تطل على عوالم جديدة ، أو هي حوون جليدة تحطم الألفة وتقتربها وتحول ما هو مأروف إلى شيء مألوج وطريف يبعد بالمراسمة والتأمل مرة أخرى . وتشكل الحياة في رمد الاستقرار والتكرار ، وتستعيد التوجه الذي أطفأه الاحياء ، وتسلط الغفيا على ما توارى من الاحياء ، وتغير الدلائل النعم للأشياء والجناروب ، وتنشده أو تعيد الصلات بين تثار الرقائق . فهي عملية مزجوعة من التشكوك والتركيب ، فتكوك الأوضاع السليمة للوجود ، وإعادة تركيبها في عمل فني جديد . وهي جلا تخلق لغة ، أو بالأحرى شفرة خافتة ، يستمد التواصل بمقتضاها على أسس جديدة .

الاستيفاء، واستكمال ما نقصنا أو هوينا، وتجديد الرغبة في الحياة، واكتشاف رؤى جديدة تستوجب ما عفى أو استصعب على الفهم من كل جوانب العالم... وربما تسر لنا أن نلغظ الدلالة الأنطولوجية إذا ما تأملنا موقفين ثالثين في علم الجبال، أولاهما التفرقة بين الشخص للرفق الذي يحضى بالفرن ويقدره، والشخص الفظ المادي.

والواقع أن هذا التمييز أو التصنيف للبشر ليس اتفاقاً أو مصادقة، بل يعبر عن طبيعة الفن، فاهتمام المادي الفظ، بما هو مادي فحسب، يعني أنه جزء من هذا العالم المادي، وليس في وسعه التصرف منه، في حين أن الرفق، أي الفنان أو المثلوق، منفصل عنه، بينه وبين هذا العالم سافلة ملك من خلافاً العالم نفسه، ولكن يعطيه الفنية وليس التملك المادي، على حين أن الفظ يملكه العالم الذي انتمى فيه وأضحى جزءاً منه. وقد تشبه علاقة الفظ بالعالم ما يلعب إليه «سارتر» من علاقة الإنسان بالعالم في حالة استواء المكتشف قبل أن يقره باختراعه الحرة، ويشفى عليه قيمة، فهي حالة «اللزوجة» التي هي نصف صلبة ونصف سائلة. وعندما يحسك بها الإنسان ويقن أنه يملكها، تنصق به وتنتلعه.

أما تأثيرها فهي ما يردد دوماً بأن ما يفرق الفن عن غيره هو أنه لا يؤدي نفساً مباشراً. ومعنى هذا ببساطة أن العمل الفني منفصل تماماً عن كونه أداة أو وسيلة تستهلك أو تتلاشى في تحقيق هدف صريح مدرك بوعي وأصد، أي أن وجوده الخاص المستقل لا يقع تحت طائلة النقص للمحدد، ففهم الوحيد هو ما يشبه من متعة خاصة به، وليس من متعة متلف مخدعة يحمل عليها أو يشير إليها خارجيه، وإنما هو وجود مضاف إلى مثاليه، يستدعي بطريقة أو بآخرى، لكي يستقبل ويقتد، ويكون قادراً على تحقيق أهدافه الخاصة منها يبلغ تنوعها وتعددها.

— ٥ —

[الانفعال]

لماذا يقرن الفن بذاكرة الانفعال؟

لأن الانفعال هو التعبير الإنساني عن حسيلة ما يبلغه الإنسان، وهو القرن الإنساني المباشر لأية عارسة، والعلامة المميزة لمعق الميزة وقدرها. فهو النتيجة الملمنة للممارسة أو التجربة الإنسانية في كل الأحوال.

وإنذا فلاد من التصويب إلى الانفعال، لأنه تصويب إلى الخلف للشرد من خلال النتيجة الملمنة العريضة للعمل الإنساني، التي لا يمكن أن تحجب إنساناً بها. ولا ريب في أن الجاهلين متفرون جميعاً على إلهاد الانفعال أهميته المبرزة، على اختلاف تفسيراتهم

للعمل الفني؛ فيلعب «لوفتر» إلى أن الفنان يخاطب قوة معينة في الخلق مباشرة، دون حاجة إلى مدركات عقلية، برغم أن العمل الفني يتضمن مدركات وأفكاراً؛ وهي قوة عاتلة للقوة التي كان يحملها الفنان وعبر عنها. كذلك يقول «كنول» إن الفن يفر من انفعالات الإنسان ليتمكن من تغير العالم. ويقوم للمادل للموضوعي عند «إليوت» يخلق الانفعال الذي يريد استثارته لدى الخلق.

غير أن هذا الانفعال الفني ليس انفعالاً مطبقاً لما تمناه في الواقع، وإلا ما أثير الجمهور على مشاهدة التراجيديات، أو أنزل الشرير من السرح ولوسمه ضرباً.

وعندما نتطلع من الأدب، أو نشاهد في المسرح، ما يشبه الواقع التي نألفها، يلتصقها وتصلبها وطلاقتها المعتدة، ينقطع على الفور إحساسنا بأنها إزاء حمل في مشر للمتعة، ويسرع إينا الملل والفقر، لأن ما يواجها هو عرض تسجيل صادق لا يتكرر في تجربتنا الشخصية. فهو إذن ليس الانفعال الكيفي الواقعي، بل الانفعال يمد تصفيه شكلياً، أي يدخله في نسب وعلاقات يحددها العمل الفني بوصفه تكويناً قائماً على الاختيار والاعتزال أو التركيز وفقاً لرؤية الفنان الخاصة، فلا يعود الانفعال كما نصادفه في حياتنا اليومية.

معنى هذا أن الانفعالات المتعلقة بالعمل الفني تقع تحت سيطرة الإنسان في ذلك «الواقع» الفني، أي العمل الفني الذي هو وجود مضاف، أو واقع بديل أو مواز. ويمبراً أخرى فإنه يرسم هذا الانفعال على الدخول أو الاندماج في هذا التكوين الجديد الذي يسيطر عليه الفنان ويشاركه المثلوق في متعة السيطرة عليه، لإدراكه أنه ليس الواقع الذي يفضيه شخصياً في عالم خارجي ينسحق فيه، ويعلن له، ويضبط عليه بوصفه شيئاً من بين أشياءه. فبذلك يخرج الخلق من كونه الإنسان — الشيء إلى الإنسان — الذات أو الوجود الخاص، الذي يملك نفسه ويملك حله.

واعتدلاً يمكن أن تفسر فنية الحزن والحياة والإحباط، لأن العمل الفني يرفع حله للشاعر البغضه من المستوى للمثلوق المعتاد بوصفها مزجة وإعانة للواقع، ويصمدها إلى مستوى يملكه الإنسان ويقع تحت سيطرته. كما يهدف الفن الشعور بانفقاد التوافق مع عالم الإنسان الخاص والرغبة في التفرقة، حيث يفرز إلى إعادة النظر في الواقع الذي ينتهي إليه للخلق لكي يتخطى منه موقفاً. فالخزن في العمل الفني يشبه ما يقوله «ماربوه» عن الشعر الفني؛ فهو حزن مصفى ومستطير، انحطت منه شوائب التجارب المباشرة المبتلة. ولذلك فالاستمتاع به كغيره لا يشبه حال ذلك الحزن في الواقع.

وربما يخالل ذلك، إلى حد ما، ما نجره عندما نتذكر انفعالاً عديداً أو شيئاً للشجن عاتية منذ زمان طويل، ولست أقصد حدثاً أو تجربة معينة؛ فهذا الانفعال نستعيد كما يصنع الفنان في أعماله، أي بعد أن أصبح انفعالاً غير مطبق.

الامتلاء والسلم، وشكهما ما يسمى في الاقتصاد معايير المنة الحنية. ولكن الإشباع في الفن إشباع متوتر، ناقص، ولكنه مستمر، لأنه يخفى الاحتياج الملص للإشباع، ولكن على مستوى يخالف المستوى البيولوجي؛ لأنه إشباع لا يترنق بإفناء العمل بالاستهلاك المباشر. فعندما ينتعج أمام الملقى عالم فسح يثير الدهشة ويغتره بالمفردات، قد يحس بشيء قريب من البهجة التي تنبئها النكتة، ولكن دون أن تفقد متعتها إذا ما سكبت مرة أخرى.

بل إن الأعمال الفنية التي لا تستهدف سوى التسلية إذا تعف أنطولوجيا أن الملقى كان يحس دون وعي أن وجوده قد ارتكز إلى أنشده العالم، ودان عليه الصب من جراء رثابة دورانه معها كأنه جزء منها، وأنه أصبح في حاجة إلى التنازع ووجوده الخاص منها ليغمره في صعل غنى يمتد على التسمية عنه، لأنه وجود مغاير لوجود الأشياء التي أوشك أن يجتلس معها.

ولأن العمل الفني وجود بديل مغير، ولأنه المجال الذي يقوم الفنان للبدء بالتأثير فيه وتحقيق غايات الإنسان الأصلية على خلاف المجالات والفعاليات الأخرى التي تؤثر مباشرة في العالم نفسه، لأنه على هذا النحو، فلا بد أن يلخص الفنان رؤيته الخاصة للعالم، على نحو ما فعلنا في الطابع الفني. ولذلك فإنه يخفى ويجرد يفرض عليه نظاماً معيناً. ولا بد أن يكون النظام امتداداً لإرادة الإنسان في العالم الغنى، أو إذا شئنا استخدام اصطلاح أرسطو، فرض الإرادة الإنسانية على «هويل» للوجودات لشخصها «صورة» جديدة تستجيب للذة الإنسان وترد هويته. وعندما يستقبلها الملقوق يستثمر ملق الحرة التي تعني ثراء الإمكانات، والمقدرة على الحيلة في عالم خلتها على يده من غلبة ورثابة توثقه بإرادة الغير، بشراً وأشيده. وهو يحس أيضاً بحرية خاصة تتبين في استيائه للدلالات التي تفيض عن العمل الفني عبر العلاقة بين دوائه ومفرداتها؛ فالعمل الفني، ككل للفاعليات الإنسانية، منظومة من العلامات التي تؤتي دلالاتها من خلال العلاقة بين الدال والمذلول لهذه العلامات. غير أن الدال في العمل الفني كثيف صفيق لا يشف من مدلوله الذي اقترن به في تجارب الحياة المألوفة. «ومن ثم فإن العمل الفني يفيض بدلالات متراكمة تتضاعف وتتكاثر بوحاسة عرضة ونشره وتداوله بين جالعيه للملقوق. وهذا يمكن تفسير علوه العمل الفني؛ لأنه يحيا حيوات كثيرة بما يشع من تفسيرات تختلف باختلاف الاستجابات والحساسيات على مر الزمان وتباين المجتمعات؛ وتلك بفضل ما يؤتي إليه العمل الفني عند تلقاه واستمادة إبداعه من «فاض معنى»، مثلاً هو الحال في «فاض القيمة» للعمل الإنساني عند «ماركس»، عندما ينخرط في إنتاج السلع ويولد فائضاً أكثر مما أتفق في إنتاج قوة العمل نفسها.

والعلامات التي يستخدما المبدع تصرف عن دلالاتها في السياق التداولي الشائع لتؤدي دلالة جديدة في عالم أو في وجود جديد من

ويكمن أن نكتشف في هذا الفعل المستمد دلالة أنطولوجية؛ فهو يفضي إلى تكثيف الحواشي والامتدة أو اختزالها، أي الزمان والمكان معاً، في اتصال موحد يمتد إلى... ومن ثم فإنني أفسر العالم كله داخل اتصال للمستمد؛ اتصال أنا الذي هو عالمي... فما أستطيعه أو أكرهه من اتصال يكتفه ما أملكه من عالم ومواده؛ لأن ما عده يترشح إلى المفضي. ويترشح هذا الفعل للمرشد صلاية العالم ويحيل ما سواه إلى عارجه، في حين يجمع الشتت المفرق للموضوعات جميعاً في بؤرة هذا الفعل للمبدع الأمن.

وتقدم الأويرا دعماً لهذه الدعوى؛ فما هو معروف عن الأويرا أنها لا تعني كثيراً بمعنى القصة كما تبدى في نصها الشعري (الليوتو) بقدر ما تحفل بأشد الاحتفال بإبراز الاتصالات بكل درجاتها على نحو ما ترجمها طبقات الأصوات المختلفة العليقة والحدة. فالتصمة التي يتلفها السمع أو المشاهد تعود إلى الحبكة والأحداث، فالحواشي في الأويرا تتخلل عن تفتتها السريعة لتحلل وتلويح وترق، ولا يبقى سوى الفعل الحاد بوصفه وجوداً مستقلاً، انفصل عن صلاية الحواشي للتنبية. وللوسيقى أيضاً، سواء للجرية أو ذات البنجام، تنصع عن هذا بأجل تعبير، كما يقرأها الشعر والنغام.

ولكن ما طيبة للمسة التي يمكن أن يثرها هذا الوجود الجديد المستقل؟ لابد أولاً أن تكون نتاجاً للشعور بأننا نطلق علماً مغضاً إلى حالتنا للعيش المحدود.

ويغفر هذا الوجود الجديد، أي العمل الفني، إلى أن يحبه الملقى ثابتة، ويسقط عليه بحرية، اتصاله الخاصة التي لا تجد لها منفذاً في حياته العفوية، ويتأكد له أهميته أو قدرته على إعادة تشكيله للعالم، تلك القدرة التي يستمدها من المبدع نفسه، وكذلك إسهامه المطلوب وللدهو إليه في شؤون العالم، وتدريب قواه على المواجهة الفعلية للعالم الخاص. كما يحس الملقى أنه يرتد المجهول للاستكشاف والسياسة، بحيث يعظم عله الدفق ويغضب، واستمادة خلق العمل الفني أو إبداعه هي شعور للملقى بالمشاركة في الإبداع التي يدرجها جزئياً فيها يسمى «بالتشبه الداخلي» inner mimicry لإبداعات العمل الفني عند «كارل جروز»، أو التوحد، على مسافة، مع شخصيته وأحسائه، أو ما يطلق عليه «يتشر» والتخل للمشارك في الفن الديونوسوسي، أو وهو جلد يمد من تلبس الشعور Ein fühlung عند «لويس». وهو جلد يمد احتواء العالم من خلال مقابله له وعقله من سيطرته، ولكن من خلال تلقاه للعمل الفني. وعندما يصح العمل الفني عن ابتعاد القدرة لدى الملقى لاستمادة إبداعه، يسرع إليه الشعور بالسلم والقنوت، لأنه يحس حينئذ أنه يخفق جزءاً من عمره، بدل أن يسهم العمل الفني في إقامة عمره بما يبيع إليه من أنواع جديدة من الوجود.

وتلقى العمل الفني لا يشبه استهلاكك للتح الأخرى، لأنها تولد إشباعاً مكملاً، ولكنه غير مستمر، لأنها سرعان ما تؤتي إلى

شوق - إلى الأكل. وهو ليس الحب بين الجنسين ، بل شيئاً آخر مصدراً إلى عالم اللذات . وحتى الجنس نفسه يفضي عليه «لورنس» - في أشعاره خاصة - دلالة كونية سابقة ، ليس بالدلالة القرويلية . ويوجه خاص في قصيدته «أغنى صقلية» .

والواقع أن الأسلوب الإنساني ، أي التقاط ، في التعامل مع الشئون الفنية والبيولوجية ، هو أسلوب التباين وإخفاء الأصل . فالحب يمتد بأصوله إلى الجنس عند الحيوان ، غير أن الإنسان ، خلال عصور متعاقبة ، يجب هذه التوبة بأدوية كثيفة ومعاقد قبيحة ، تبدأ فيها بالغلالات الرقيقة التي لا تكاد تعجب أصله ، وما يزال يخلع عليه من الثياب الإنسانية حتى قد يبلغ تقيضاً للجنس أحياناً ، ليصبح حياً روحياً وتطهيرة نيئة . . وهكذا في كل شئون الحياة ، في الزواج والسكن والمطعم والمشرّب ، والفن ، والصلام ، وغيرها من نظم تنحصر للقيم والقواعد والمبادئ التي توشك أن تنفصل بالإنسان المتحضر عن أصوله البيولوجية والفيزيائية بمسافة تتكفى به أو تنفرد من العلم الطبيعي بقدر تقدم الثقافة أو تحلقها .

والحب هو وسيلة الإنسان للخلود ، لأنه يعنى أصلاً وسيلة التكاثر وإعادة إنتاج النوع . فهو أداة الطبيعة للاستمرار والبقاء . ويتخذ من الإنسان مرقلة لا هو أرحل من ذلك التخليد البيولوجي ، ليعبر قيمة رفيعة تجاوز أصلها البعيد .

ويعطى الحب حل لمعضلات الإنسان في سعيه إلى قهر الغربة ، أي الفقرة ، والمزلة بالاتساع الكلي والتضامن الذي لا يتحقق إلا بمعاينة الترتب المستمر ، لأنه حركة بين طرفين .

ويكتشف الطابع التراجمي في المسافة أو البعد الذي يحسه الإنسان بين الأمان والقدرة ، بين الخبايا والوسائل . وعلمه المسافة يشغلها السعي نحو التحقيق ، والشعور للضمير بالإخفاق المحتوم الذي يتبين في تصاعد الخبايا ، لأن الغاية الأولى سرعان ما تزول بتحقيقها ليحل مكانها غاية أخرى ، وهكذا دون توقف ، وهو ما يفرز إحدى دلالات بيت «إليوت» المشهور : «بين الرغبة والتحقق يسقط الطفل» . فمسافة لا تثير قط بين الرغبة والرضا .

هكذا يصبح الحب موضوعاً رئيساً للفن بوصفه المنهل الذي يلمس فيه الإنسان عوارلاته للتصير عن حله المسافة ، والسعي إلى التقرب عليها في إحساس مشرب بالتيقن أو الشوق نحو الاستكمال والوصول (أي الاتساع والفتح) ، بل إن عملية الإبداع الفني ، إذا ما ترخّصنا حيناً ما في محاولة عقد مقارنة ، هي شبيهة بعملية صنع الحب ؛ فليلاً كان الإبداع الفني يبدأ بسحق القلوب المجلدة للمعوقات الحسية ليحوّلها إلى مفرطها الأصلية ويمسها الأولية (الغنى ، الكوان ، السموات . . .) التي يشرع في تجميعها في تفصيلات خفزة تحدث أثيراً مثيراً بقلوبها مما ، ثم يصرخ العمل الفني الذي يمثل واقعاً جليداً ولكنه غير واقعي ، أي وجوداً متوجراً ، وما يلبث المبدع أن يطمئن حل لإنعاشه الذي فرغ منه ؛

العلاقات المختلفة من الواقع العمل المباشر . فهذا الاستخدام للمحرف الذي يطلق عليه أحياناً ليجز أو الاستمارة أو الكلية . . إلخ . . يؤذن لدى المثقفي بولوج عالم جديد يتنص في حق التصارة وأجواء الحرية والاتسار ، لأنه يدرك أن الأشياء ليس لها قيمة ثابتة أو دلالة معينة ، ولم تعد ضرورات ملاحظة غريبة بقدر ما أصبحت إمكانيات فسيحة يمكن أن يفلز منها وينسج ما يشاء . وإذا ما استمر ذلك الانحراف للجوازي ، أين عبق ذلك التصير ، وتكرر إستيماله ، فإنه يفقد قسوته ، ويغدو مجزأً ميتاً ، ويتنصم إلى سائر أشياء العالم ، ويصبح علامة من علاماته . فنحن في الواقع نواجه العالم وقد نحمد في علامات وإجابات جاهزة وأطماق مستقرة . ولكن هو الذي يستعيد الشعور بالجلدة والبعشة إزماء ، ويسترد قدرتنا على إعادة اكتشافه والتعامل معه .

ومن التنبؤ الحافظ بين الشعور بالواقع والشعور بالواقع يفتح شرر للتمعة الفنية بين الطرفين ، ويتدفق التيار على نحو ما تملحن من الكهوية الاستاتيكية ، عندما يقرب القطبان المعدن دون تماس . فكذلك في معة العمل الفني تقرب لدى المثقفي كل الأطراف المتجاذبة بحيث تومض للتمعة في إدراك اللطائف والنسي مما ، والممكن والواقعي ، والعالم والحقيقي ، والتماثل والتكريب ، والماضي والمستقبل ، وتتداخل السموات والتجويف ، فتلتصم أطراف التروس وتندور الحركة ، ويغيش التيار .

— ٦ —

[الحب ، والمرلة ، والشباب]

يرتد الحب في معظم الآثار الفنية لأنه يعبر عن الطابع التراجمي للعالم في علاقة الوجود الإنساني به ؛ ذلك أنطبع الذي ينشأ مما يحسه الإنسان من مقابرة العالم الطبيعي لأسلوب وجود الإنسان الفئسي الذي يحاول اتساعه وإحراجه وتطويره . فالقيمة الإنسانية غير للمحاولة تواجه عالماً عابداً لا شأن له بالإنسان ، وربما يشبه ذلك الطابع التراجمي ، في بعض قسوته ، ما يطلق عليه «ما فروه» والوضع الإنساني ؛ وإن اخضعت الزاوية الفلسفية ؛ فهو عند الميب أو النقص أو الشرخ في الشخصية الإنسانية وكل ما يرغبتا حل إدراك محتنا الإنسانية ، ويسعى الإنسان إلى الاتساع عليه أو النجدة منه من طريق الحب أحياناً .

فالحب هو السعي إلى استرداد الطرف الآخر ، لكي يستعيد امتلاكه والاستمارة عليه . ولا يعني هذا امتيازاً خاصاً للجنس الأقوى ؛ لأن الجنس الآخر ، كما يقول «برنارد شو» يصنع كما تصنع المنكيوت ؛ تسج الشباك مترصة بالقرية ، وتقوم بخلقها الإيجاعي كما لو كانت سليمة تعمد بغيره .

كما يشكل الحب عند «أنطالون» لجلد الصائد - كفة

الانكسار والانكسار، والنجاح والإخفاق، والصراع والحسد، والانتقام والشفقة والحنان إلى آخر كل شروب الأفعالات، ولكن عمولة حل نقلات إنسانية غير الحب بمناه المعروف .

ويبقى تفسير الإلحاح حل تجارب الشباب ؛ فمعظم أبطال الأعيال الفنية من الشباب ، فتية ونفحات .

أولاً : لأن مرحلة الشباب هي التي تتجلى فيها تجارب الحب وانفعالاته جميعاً .

وثانياً ، وهو الأهم ، لأن مرحلة الشباب هي التي يبرز فيها بصورة ساحقة وضع الإنسان إزاء العالم بكل تحدياته ، حيث الإمكانيات المتضخمة بغير حدود ، والأحلام البعيدة ، والغايات الطامحة الكثيرة ، والرغبة النهمية في الاستلاك ، والافتقار حل المقاومة والتمرد ، والتزوع إلى الرفض ... وهذه جميعاً هي ما يمتثلها الفن ، بدرجة أو بأخرى ، عندما يطرح بدلاً لهذا العالم بضمير قذراً من الرفض له لأنه لا يحاكيه ، بل يستخدم مادته لحاف ليصنع منها أمهاله التي هي وجود جديد ، وضيور يفرض نفسه بغزواته الحفافة ونفحاته ، وليس محاكاة أو تقليداً ، وإلا لكانت اللوحة المصورة نافذة نطل منها حل العالم المألوف ، والأصبحت متاحف الشمع أرقي متاحف النحت .

فهذا هو ما يولّزى ، بقدر معين ، ما يحدث في صنع الحب الذي يبدأ بالإثارة والمداخية في كل تفصيلات الجسد ، ثم يحدث الاتصال الذي يمثل توتراً عمتاً ، سرعان ما ينتهي بالاسترخاء .

أما الاهتمام بالمرأة بوجه عام في كل القرون فليس بين ؛ الأول بوصفها الطرف المستهدف في الحب ؛ والفنانون ذكور ، ويمكن إحمال نسبة من يشاركهم من النساء للآل يتمثلن أيضاً في أغلب الأحيان قيم الطلاقة السائلة التي صاغها الرجال .

والسبب انثاى هو أن للمرأة أو الأنثى يوجه عام هي أصل الطبيعة وعلامة الخصوبة والمطاء ؛ وترى هذه الدلالة الأم في كل تضاعيف الثقافة الإنسانية ورواسيها الموروثة .

وللمرأة دوران : دور ثقالي ، تشغل فيه مرتبة التبع الخاضع ؛ ودور طبيعي تحتل فيه منزلة الأصل والأرومة .

والفنان لا يعكس تماماً أدوار الثقافة المفروضة وإن كان يتأثر بها ، ولكنه في كثير من الأحيان يعبر عما يتوق إلى استمادته من الأصل الذي قولته الثقافة وجهته . فهذا هو ما يسبح عليه طابع النصارة والبرامة الباكرة .

وبالأسلوب الثقافي الموهود انتظت انفعالات الحب إلى موضوعات تنسب إلى مجالات أخرى ، بكل ما تتضمن من مشاعر

عقول

طاقة العدوان

وحركية الإبداع

يحيى الرخاوى

تتكون هذه الدراسة من جزئين :

الجزء الأول يمثل بداية للدخل إلى هذه القضية كما ظهر في محاولة باكرة منذ عشر سنوات (ولسوف أعرضه بأقل قدر من التصديق) ، حيث يقدم هذا للدخل أطروحة من طبيعة العدوان وجوهر الإبداع ، تقول إن العدوان غير العدوانية ، وأنه بوصفه حرية إيجابية لحفظ الثروة والترويج ، لم يعد له مخرج مشروع أو متنفس مناسب ينطلق فيه لصالح مسيرة الإنسان للمعاصر . كذلك يؤكد هذا الجزء أن أصق أنواع الإبداع ، الذى سعى هنا باسم الإبداع الخلاقى ، هو التفكير على استيعاب طاقة حرية العدوان الإيجابية ، التى تطورت لتضطر لحفظ الفرد والترويج إلى الارتقاء بالإنسان إلى ما يميزه بوصفه إنساناً^(١) .

أما الجزء الثانى فهو يقسم إلى هامش متوسط يحاول تقديم تحفظون ، ثم إشارة إلى التطبيقات الباكورة ، ومتعلقاتها ، كما يضيف ملاحظات نقدية من محاولات لاحقة توضح حدود القضية ، وتمنع الخلط بين طاقة العدوان إذ يستوعبها الإبداع الخلاقى بوجه خاص ، وصور العدوان فى عصرى العمل الألى أو سيات المبدع شخصياً ، وأخيراً يشير إلى إسهامات الكتاب اللاحقة فى قضية الإبداع ، وكيف بدأ ذلك متقلباً لبعض مطيحات هذه الدراسة . ثم ينتهى هذا الجزء بمحاولة توفيق لملها محل التناقض .

الجزء الأول

العدوان والإبداع

تُعدّين الشخص العادى بأبسط حسابات النطق السليم ، ناهيك عن العالم اليقظ .

وواجب العلماء - إنذ - هو البحث عن هذا القانون الخفى ، إن كان موجوداً أصلاً ، ثم تقويم فاعليته واستثارة ، وتطويرة إن احتاج الأمر . فلذا ثبت أن الحيلة مستمرة بالصدقة ، أى أنه ليس ثمة قانون خفى أو ظاهر أصبح الواجب أكثر إلحاحاً فى البحث عن

بحر إنسان علنا للمعاصر بانعطر مراسل تطوره ، فقد ملك من وسائل الدمار ما لا يبدو للوهلة الأولى أنه قادر على السيطرة عليه ، ولابد أن هناك قانوناً - لا نعرفه فى الأغلب - يترجم بالمحافظة على استمرار الحياة على الأرض حتى الآن ، على الرغم من كل القوة للدمرة التى يملكها من لا يستعمل بقية خلايا غده . ذلك بأن طريقة تفكير الساسة على الجانبين ، وسلوكهم الشخصى الدال على وفرة الدفاعات (الميكاتزمات) التى تتحكم فيهم دون وعى منهم ، لا

محاولة تعريف مبني

لا يمكن التسليم ابتداءً بأن هذا اللفظ (العدوان) يعبري مضموناً متفقاً متفقاً عليه بالقدرة التي يُمكنُ لتناوله تعميلاً ؛ فالتعريف السلوكي يصوغه « تيرينج » كالتالي :

« العدوان — بالنظر إلى السلوك الفعلي — يتضمن الإقدام تجاه خصم . وإذا كان في متناوله فإنه يتضمن دفعه بعيداً وإصابته ببعض الأضرار بشكل ما ، أو على الأقل إزعاجه بمؤثرات تكفي لإعصابه » .

ونلاحظ هنا ، مثل البداية ، تلك التحفظ الذي وضعه تيرينج ، من حيث تعجيد التعريف بنص امتراضي (أساسي) بقوله « بالنظر إلى السلوك الفعلي » . ذلك أن الخلط بين السلوك الفعلي (الذي سنسميه بهذه الصورة عدوانية aggression ، تحييراً له عن العدوان aggression) ، والموقف التهيش دون فعل ظاهر ، ثم بين هذا وذلك وبين خيرية العدوان في كونهما وتداخلهما — هذا الخلط هو الذي يترتب عليه إغفال الأصل ، ومن ثم مضاعفات الجهل والتشويه ؟

ولتوضيح قصور مثل هذا التعريف المزدك للإقدام والإضرار دون غيرها نطرح بعض التساؤلات ، مثل :

هل يمكن أن نقسم سلوكي الكر والفر ، بوصفها سلوكين متباينين ظاهراً ، ونقصر كلمة العدوان على سلوك الكر fight دون سلوك الفر flight ، هل الرغص أنه يصبحها للمعتبر الفسيولوجية نفسها (مثل زيادة نشاط الجهاز العصبي السمبثاوي) ؟ كما أن سلوك الفرد قد يكون تمهيداً لسلوك الكر أو جزءاً منه أو تلاوياً معه لتحقيق الغرض نفسه ؟

وهل يمكن أن تنسب صور العدوان السلبية : بالانسحاب أو الإلهاء أو اللصو ... ؟

والإجابة عن هذه الأسئلة كلها هي حتماً بالنفي ، ومن ثم فالراجحة واجبة .

وهل ذلك لا بد من المقارنة ، ابتداءً بعرض تعريف مبني نأمل به أن نتفح مدخلاً إلى سبر غور هذه الظاهرة ، ونقتح للملك :

« العدوان هو الدافع أو السلوك (أو كلاهما) الذي يهدف إلى الحفاظ على الفرد — وجوداً ورفقاً — على حساب الآخر (من غير النوع عادة) من النوع نفسه ، مؤقلاً . وهو يشمل في صورته البدائية : السلوك المقاتل للمهاجم حتى القود أو القتل ، وبصوره مسلماً وموضوحاً — بصورة مراحل نحو الفرد والمجتمع جميعاً » .

ولن أبدأ بالدفاع عن هذا التعريف ؛ لأنه في واقع الأمر غاية هذا البحث أكثر منه مسألة ابتدائية .

إنشاء ذلك القارئون الذي يساعد في استمرارها يوصي لاحق ، ومسئولية مناسبة وحساب علمي قويم ، وفاء لمأثرة ما تتمتع به من خلايا غنية ورائعة .

ومن أولى النقاط التي يتوجب فيها لتحديد طبيعة عناصر الدمار الذي يتعرض له الإنسان ببروعات متكاملة ، للسلطة التي تتسلق ببروية حيوية أساسية ، هي خيرية « العدوان » ، ذلك لأنها تمثل القوة التي إذا عجزنا عن دراسة قوايتها وتوجيه سلوكها ، قد تتفلق — وهي تلك كل أدوات الدمار الجارعة حالياً — فتضفي على البشر بلا تردد . وقد تنقضي هذه الخيرية على الحيلة كلها بلا وص ، خصوصاً أن الإنسان — كما يقول تيرينج أولفتر — لم يتم لديه — دون كثير من الحيوان — جهاز للضغط والتوازن والتحكم في نزواته العدوانية ، وأن هذا الفصل لديه قد يكون مسئولاً عن تغلبه في الفعل العدوان إلى أقصى نهايته وهي القتل .

كل ذلك فقد ذهب لورنر إلى أن الإنسان — دون كثير من أنواع الحيوان المقترمة — ليس لديه كنف خيرية للقتل ، على أساس أنه لا يملك جوارح قاتلة (خالب وأنياب) ؛ فهو ليس في حاجة إلى هذه الكنف الخيرية ؛ الأمر الذي لا يمكن التسليم به بهذه البساطة .

ثم إننا نضيف هنا أن الإنسان هو الحيوان القادر على قتل بشر من جنسه

(أ) لا يعرفهم « شخصياً » .
(ب) وعن بعد دون أن يراه ،
(ج) وفي مجموعات ، بل لقد أصبح هذا الفعل الشائن في ذاته من المتجزئات الجديرة بالقهر ، على نحو ما يقول روبرت جاي ليفتون :

« ... إن كمية القتل قد أصبحت مقياس الإنجاز » .

وفي ظل هذه الظروف ، فإن مصيبة الدمار القتالي قد باتت شليمة القرب ، بحيث لو حدثت هذه المصيبة فقد تكون إثباتاً مروماً لزم قتال ؛ إن التركيب الإنساني فيه ما يشير إلى خطا تطوري^(١) ، لا يمكن أن يستمر ما لم يبدل . ولا يمكن أن نناقش وراء هذه المخاوف الانطباعية في تشاغل علمي ضيق ، ولكننا أيضاً لا يمكننا أن ننكرها ارتباطاً ، لمراد أنها بعيدة الاحتمال .

ونبدأ البحث بتساؤلات محددة ، نحاول من خلال الإجابة عنها أن نحدد أبعاد المشكلة وإمكان الخروج منها :

١ — هل العدوان خيرية أصيلة لها صور تعبيرية مختلفة مع اختلاف الأزمان والأجناس ، أم أن العدوان مجرد سلوك مكتسب ظاهري ، تتوقع له أن يزول بزوال دوافعه ؟

٢ — ما وظيفة العدوان البقائية ، وما فرص التعبير عنه في حياتنا المعاصرة ، مقارنة — على وجه الخصوص — بخيرية الجنس التي تتلحق أساساً ببقاء النوع ؟

٣ — ما احتمالات الموقف لمواجهة هذه الطاقة الخيرية تعليمية ، أو ترويضاً ، أو تحويلاً ، أو إنباحاً ؟

نظرية الفرائز : موقعها الآن

وأعتقد أن المبرر وراء هذه المحاولات كلها هو مبرر أخلاقي أبلى على مستوى ما من لا شمر هؤلاء المكرمين ، بمعنى أنهم تصوروا أن التسليم بوجود غريزة مسيئة (أي غريزة كانت) يبدو تقييداً لحركة تطور الإنسان بشكل أو بآخر ؛ إذ كيف نأمل - إذن - من وجهة النظر هذه أن نغير غريزة صفاتها كذا وكيت حالة كوننا نتغير . والنتيجة المتوقعة والاستهتالية لهذه التسلمة الخطأ هو أن ننكر الغريزة ابتداء ، أو - على الأقل - أن ننكر لها ، متصورين أننا بذلك نفتح الأفاق ؛ إذ يحدونا الأمل أن يحل التغير البيئي والتطور الثقافي محل التغير البيولوجي للمحال .

وقد دعم هذا المبرر الأخلاقي موقف الداروينيين المحدثين وعلماؤه الوراثة بما (فليشينان ومتولد أساساً) بتأكيدهم أن وراثة العادات المكتسبة من المحال .

وبرغم كل ذلك فإن الفرائز ، مثلاً مثل أي حقيقة صعبة ، لا تخفى بالإجمال على تحطيمها أو الحوف منها ، أو نتيجة المعجز عن تفسير مظهرها السلوكية في الوجود الإنساني المعقد ، فكان لا بد من إعادة النظر فيها من مدخل آخر . ومن صعب أن يكون هذا المدخل الجديد هو من علم الإثنولوجي Ethology وبواسطة علماء الحيوان Zoologists أساساً ، وكان لإسهام لورنز وتينبرجن في دراسة ظواهر مثل الجسم specific energy وإزاحة النشاط Displacement ، كان لذلك كله أكبر الأثر في فتح ملفات نظرية الفرائز بشجاعة مضاعفة ، وكذلك إعادة النظر في آراء الداروينيين المحدثين ، وخاصة بعد تلاقي الأبحاث الخاصة بالتأكد على إمكان وراثة العادات المكتسبة .

العدوان غريزة أم اكتساب :

والآن بعد إحتمال إحياء نظرية الفرائز ، وترجيح وراثة العادات المكتسبة ، يمكن أن نتقل لمناقشة الرأيين المتقابلين إزاء طبيعة العدوان لإيجاب عن السؤال الأول الذي طرحه هذا البحث .

ومثل لورنز الرأي الأول القائل بأن العدوان دافع أولي (غريزة) ، ويؤيده في ذلك تينبرجن (برغم اختلالها في تفصيلات أخرى) ؛ إذ يقول الأخير عن الأول ، معترضاً جزئياً « ... إن لورنز يفترض أن العدوان هو دافع أولي موروث ، وإنه ، مثله مثل الدوافع الأولية - في تصوره - يسي إلى الإطلاق (الإشباع) . »

ومثل الرأي الآخر مونتاجو ؛ إذ يعارض في مناقشته مقولة تينبرجن - منكر أن يكون العدوان غريزة ، ويحدد - إثباتاً لראيه هذا - أجناً وقبائل مثل (الاسكيمو^(١)) والاستراليين البدائيين اللذين لا يجارب بعضهم بعضاً ، ويتنهي بالتساؤل التقريبي قائلًا « ألا يجوز أن الرغبة في القتال هي شكل من أشكال السلوك المكتسبة^(٢) . »

ولا سبيل إلى الفصل في هذا الموقف دون التعرض للموقف الأخلاقي السابق الذكر ، الذي يبرر الهجوم على نظرية الفرائز

أصاب الفروود الإنسان « نظرية الفرائز » في مقتل دون وجه حق ، فقد ثارت نزعة مضادة ضد نظرية الفرائز ، وخاصة بعد مغالاة ماركسوجال في تقديمها وتقسيمها . وقد تولت الضربات على نظرية الفرائز هذه من مصدرين أساسيين : الاتجاه السلوكي من ناحية ، والاتجاه الاجتماعي من ناحية أخرى . وفروود نفسه لم يستطع أن يمتد تأثير موقفه بالنسبة لغريزة الجنس أساساً إلى ما يسمح بالدفاع المناسب^(٣) ، فقد هوجم من خصومه ، ونقد من أتباعه - للسبب نفسه - على حد سواء . ذلك أن كثيراً من الفرويديين المحدثين قد هاجروا بيولوجيته لحساب ما أسموه نظرية العلاقة بالموضوع أو العلاقات الشخصية ، في حين أن السلوكيين قد ركزوا على التعلم ونظرياته وآثاره في إحداث المرض وإزالته على حد سواء ، مستعملين بإصرار أي فرائز ثابتة ، أو جاعزة ، أو مورثة (من حيث التفصيلات على الأقل) . وبرغم زعم الإنسانين بجلود غير الإنسان البيولوجية (الشيفرزية Instinctoid) ، فإن لغتهم الأقرب إلى « الشعر الحالم » لم تدعم نظرية الفرائز بقدر ما هيئت الجرحولما^(٤) الأمر الذي ازداد تفاقمًا من جراء النظريات المابعد - شخصية Transpersonal ، مما يمكن أن أسبه « علم النفس القوي » . ذلك أن هذه النظريات ألحقت في التجاوزية الغالبية حتى كانت تفصل عن جلودها البيولوجية الغريزية .

وخلاصة القول : إن مواقف الجامعات علم النفس المعاصر في أغلبها لم تدعم نظرية الفرائز بقدر ما حطت من قدرها وأهملت ، وحتى غريزة الجنس نفسها (وهي أظهر ولع من العدوان) كما هي ، أو كما قدمها فروود ، أو كما تناولها تلاميذه ، لم تحط بالاستيعاب البيولوجي المناسب ، بل لعل بعض المشتغلين بالتحليل النفسي قد أساء إليها ، وعصم من تشويهها ؛ إذ يؤيدون الإفراط في الحديث قد استبدل بكبتها (فيها هو خلق) أن يغطينا (فيها هو نظرية) ، حتى ليتمكن أن نأخذ قول لورانس مأخذ الجبد إذ يقول « ... إن تناول فرويد للعمليات الغريزية في الإنسان كان عملاً يقلل الشعور بالذات لدرجة خطيرة بأن تكفي بإعلان الميل الشيعي بعيداً عن (فعل) الحياة ، حتى أطاح بإحتمال أن يحقق الإنسان برامته الثقافية ، وابتعائه الخلاق بحق . ثم يخفى يقول « ... إن نظرية التحليل النفسي قد أعيدت لتصنيها بحالة من « الجنس في الرأس » Sex in the head (الدماغ) ، ولا أحسب أن هذا هو المكان اللائق به . » ، إذن ، فلا فرويد - بكل حماسة للفرائز (عملة في الغريزة الجنسية بلذات) - ولا أتباعه ، ولا معارضوه ولا مهاجموه ، قد استطاعوا أن يتغلبوا نظرية الفرائز من الهجوم الساقط عليها . ولعل العكس تماماً هو الذي حدث ؛ فرويد قد عطلنا ومهاجموه قد أنكروها ، وأغلب أتباعه المحدثين قد أهملوها .

النمو كلها ، إنما يتحقق ذلك بأن يضطر الفرد أن يدفع الآخر (الدعالة السابقة) في عملية الانسلاخ منه ، تجديدًا لذاته الخاصة . وهذا ما ذهب إليه مؤلف هذا البحث في حراسة سابقة^(١١) ، إذ يقول : « إذا كان الحيوان يحافظ على وجوده بما هو كيان فيزيائي بالعدوان ، فإن الإنسان يحافظ على وجوده بما هو كيان مستقل واع (أى على فريدته) بالعدوان كذلك ؛ ففى حين يستعمل الحيوان عدوانيته ضد احتلال اقتزاسه (ولاقتزاس الآخرين كذلك) ، فإن الإنسان يستعمل عدوانيته ضد احتلال سحق ذاته وسط الآخرين » .

وكل هذه الجوانب المهمة في وظيفة العدوان لا بد أن تؤكد ضرورة إعادة النظر ، فيما ذهب إليه فرويد (على الأقل في البداية) من استغلال الجنس في مقابل العدوان على أساس ترادف Aggression مع التدمير Destructiveness للدرجة جعلته يرادف بعد ذلك بين العدوان (التدمير) وما أسماه غريزة الموت Thanatos^(١٢) .

فرص التعبير عن غريزة العدوان في السلوك الإنساني المعاصر :

لإذا قلنا فرض أن العدوان غريزة بهذه القوة ، وأنها ضرورية للحفاظ على الحياة والذات بوضعها خطرة سابقة لـ (ومبادلة مع) غريزة الجنس (وليست تقييده له كما صورها فرويد في أوسط أحواله ، متبعا للنظرة الاستغاثية التي عرفت نكده) ، فما المظهر المعاصرة الإيجابية المباشرة والمؤخرة التي تظهر فيها غريزة العدوان بالمقارنة بغريزة الجنس ؟

ربما أن غريزة الجنس قد نالت من الانتباه والدراسة ما جعلها تكاد تكون المسئلة للغرائز جميعا ، فضلا عن أنها كانت ومازالت تؤثر لتفكير التحليل النفسي ، فإن النطق يقتضى أن تراجع فرص غريزة الجنس في التعبير المباشر وغير المباشر في سلوك الإنسان المعاصر ، ثم تقارن ذلك فيما بعد بغريزة العدوان :

- ١ — الجنس يجد غرضًا شرعيًا واجتماعيًا ودينيًا مباشرًا في الزواج (قبل فرويد وبعد بدهاقه II) .
- ٢ — الجنس يجد غرضًا اجتماعيًا (ودينيًا أحيانًا) في صورة العلاقات الثقافية قبل منظمات الأسرة وخارجها في كثير من المجتمعات شديدة البدائية والمتقدمة على حد سواء .
- ٣ — الحفيث من الجيل الجنسي بما يحمل من فرص التنفث والإرضاء الجزئي بعد حديثًا مقبولاً ودينيًا ، وأحيانًا فخرًا وزهوًا ، في الإطار أو المجال الذي يحمده كل فرد لنفسه ؛ فمن اللوف السهل أن يتحدث الرجل عن رغبته الجنسية ، ويدرجه سواء تحققت أو لم تتحقق ، أروعى قدرته الجنسية . ويدرجه أقل تفعل المرأة الشيء نفسه ولو بين قريناتها .

بعمامة ، ونظرية العدوان بما هو غريزة بشكل أكثر تحديدًا (يؤسف ولا يؤكده بالضرورة) .

وللمخرج من هذا المأزق لا بد أن نستعيد موقع البصم وعلاقته بالفرائز على الوجه التالي :

« إنه لا مفر من حسيان الفرائز سلوكًا مطبوعًا imprinted ، حتى على فرض أنه كان مكتسبًا في يوم من الأيام ؛ فقد أصبح بلغة علمية أخرى : غريزة تورث ؛ ذلك لأن التعلم بالبصم (دون التعلم الشرطي) يختص بالسلوك اللازم للبقاء في مرحلة ما . وقد كان السلوك العدوانى من أكرم أنواع السلوك للبقاء في معظم مراحل التاريخ الحيوى » .

وحق على أساس ما ذهب إليه إريك فروم ، معتمدًا على آخرين ، في أن العدوان قد اكتسب اكتسابًا لاحقًا في العصر الحجري الحديث ، مع تغير الإنسان من كائن صائد جامع إلى كائن منتج خازن مع بداية الزراعة (حوالى تسعين قرناً قبل الميلاد) — فإن مرور آلاف السنين ومتطلبات الوضع الجديد للإنسان بوصفه منتجًا منافسًا لا يمكن أن نعهده مجرد اكتساب ، دون افتراض تنفصل الغريزة الجديدة بما هي كيان مطبوع لا بد أن يؤخذ مأخذًا بيولوجيًا جينيًا في تخطيطنا لاستيعابها (وهكذا يكاد يصدق قول هيريت سيمس : إن عادات اليوم هي فرائز المستقبل) .

من ذلك كله ، فإن بداية هذا البحث تقول :

إنه لا مفر من إعادة النظر في العدوان بوصفه دافعا بعيد الغور شديد الأثر . ولا ينبغي أن نتصور انتفاء الشغف من هذا الاقتراب الأمين لمجرد أن المسألة أصبحت غريزية حيوانية أصلا ، قائلين مع وليام كورينج و... وما النفع المتلظر إذا كان تحت السطح راحمة بيولوجية كريمة ؟^(١٣) وإما علينا أن ننكر إنكار الحقائق ادعاء أو استسهالاً يزيد من عجزنا عن التحكم في الجانب السلبى منها .

وظيفة العدوان وفرص التعبير عنه :

وقد آن الأوان بعد هذه المقدمة أن نصوغ الموقف الواقعى من العدوان على الوجه التالي :

- ١ — إن العدوان قد حفظ اجناسا^(١٤) بأكملها في صراعها ضد أجناس أخرى ، وذلك في الوقت الذى كان قانون « البقاء للأقوى » هو السائد .
- ٢ — إن سيطرة الذكر الأقوى على قطع الإناث ، واستبعاد الذكر الأضعف ، قد ضمن البقاء للسلالة الأقوى ، نتيجة استبعاد الذكر الأضعف من القطيع بالعدوان الذى ينتهى بالقتل أو بالطرود أو بالإذعان .
- ٣ — إن العدوان يعد جزءاً متفصلاً في كل الوسائل المسؤولة عن الحياة ، بل عن تطورها^(١٥) .
- ٤ — إن العدوان يحدد معالم الذات^(١٦) ؛ فالذات إذ تنفصل عن الآخرين في الولادة النفسية في المراقبة خاصة ، وفي أزمتها

- ٤ — الجنس قد طغى بقلو ملحوظ تقريباً في صورته المحورة في كثير من الأعمال الأدبية والفنية ، بل في بعض مظاهر التنشيط (المشق الإنهي والغزل في الأتياء والأولياء ... إلخ) .
- ٥ — ومصاحباً لذلك ، وأنتيجة له (جزئياً) ، فإن الجنس قد يجد بسهولة خرجاً مناسباً ومتواتراً في الحياتيات والأحلام على حد سواء .

والآن هل للعدوان هذه القمص نفسها للتعبير المباشر أو غير المباشر ؟

الإجابة بالنفي ؛ وتفصيل ذلك :

- ١ — إنه لا توجد صورة اجتماعية أو شرعية يمارس فيها الإنسان المعاصر عدوانه على أخيه الإنسان بشكل مباشر ومعترف به ، اللهم إلا في بعض أنواع الرياضة البدنية الالتحامية (في المصارعة والملاكمة مثلاً) التي انحلت في الانزواء هي كذلك تحت الرضخ للتركيب لها .
- ٢ — لا يوجد أي تقدير أو تقبل طبيعي يسمح للفرد بالحدث عن رغبته العدوانية أو ميوله العدوانية ، بغض النظر عما إذا كانت هذه الرغبات قابلة للتنفيذ أم لا ، في حين أن ذلك مقبول بالنسبة للجنس بترتيب خاص كما ذكرنا .
- ٣ — لا توجد صور أدبية أو فنية تمل من قدر العدوان ، اللهم إلا صور البطولة (والفنونة) التي تمل من قدر صورة عدوانية من جانب واحد دون الآخر لا محالة .
- ٤ — يبدو أن كل هذا القهر والكبت الساحقين قد أفرج حتى حل الأحلام والحيالات ، فمن واقع خبرتي الكلينيكية يبدو أن يمكنني في مرض — أو خلافه — عن أحلام (أو خيالات) القتل أو حتى القتال ، وإنما الذي يظهر أكثر في هذا السيل — من خلال خبرتي — هي أحلام للطردة والاضطهاد أساساً .

ويعد ،

لذا كانت غريزة العدوان بصورتها المباشرة هذه لا تجد الفرصة للتعبير عن نفسها بشكل مباشر مقبول^(١٦) ، فهل يوجد شكل مقبول — ولو غير مباشر — يحقق التعبير عن غريزة العدوان بأى صورة عمرة ؟

والجواب أنه بالنظر الأعمق يمكن أن نستنتج خطوطاً عامة تبدو كأنها تؤيد هذا الفرض تماماً ، ومنها :

- ١ — التنافس الدراسي والأكاديمي^(١٧) .
- ٢ — التنافس الرياضي (الذي يشمل الرياضات الالتحامية في المصارعة والملاكمة ويتخطاها) .
- ٣ — السيطرة الطبقية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية .

وعلى كل حال ، فقد اتجهت التريفة الحديثة ، ومحاولات المساواة للمكته وغير المكته في تغير القيم إزاء فكرة التنافس أصلاً ، حتى كاد أن يصبح التنافس غير كافٍ لامتصاص طاقة العدوان ، فضلاً عن احتياج الفرور . لما التنافس الرياضي فإنه لا يشمل إلا نسبة ضئيلة من الناس ، بالإضافة إلى الترويض المستمر للعدوان المغلف به في شكل تنمية ما يسمى بالروح الرياضية .

وأيضاً فإن السيطرة الطبقية قد أصبحت تتم في الخفاء وبأساليب سرية مغلفة ، أو بشعائر أخلاقية أو دينية أو إيديولوجية مناسبة .

إذن ، فالأمر يبدو كأنه لا يوجد فعلاً في علمنا المعاصر أي فرصة حقيقية لإطلاق غريزة العدوان ، ولا للتنفيس عنها أو حتى لمجرد الاعتراف بها على مستوى العقل ، وكأنما يمكننا إعلان أن درجة الكبت والتمنع والانتكاس لغريزة العدوان قد وصلت — بإجماع تقريباً — إلى أضعاف ما أزعج فرويد بالنسبة لغريزة الجنس وأثارها .

وإذا كان ما نحن من كبت بغريزة الجنس إنما تظهر آثاره السلبية في مجال المرض النفسي أساساً ، كما يقول فرويد ، فإن كبت غريزة العدوان قد يظهر في مجال الأمراض الأخطر ، ثم هو يتمنى الفرد إلى ما هو أخطر على الجماعة الإنسانية كافة .

ويمكن استقصاء بعض جوانب النتيجة الطبيعية لكبت العدوان كما يلي :

أولاً : تراكمت هذه الغريزة بما هي طاقة مقهورة تستنزف الطاقة البشرية في محاولة إيقاظها في حالة كامنة خفية .

ثانياً : استعمار العدوان مظاهر غرائز أخرى للتعبير عن نفسه ، مثل غرائز الجنس ، والجوع (الاتهام الغذائي) ، والتمسك ؛ بمعنى أن السلوك الجنسي — مثلاً — قد أصبح في بعض الأحيان تعبيراً عن العدوان برغم مظهره الجنسي ، وكذلك سلوك الشيخ إذا زاد عن حافة دافع الجوع أصبح يهجم عن عدوان على الذات والأخرين معاً ، ثم سلوك التخزين Hoarding (باعتبار أن التخزين دافع أولي) قد أصبح يهجم عن عدوان على الآخرين أساساً ، ولا يتناول من عدوان على الذات ضمناً .

ثالثاً : أسقطت ظاهرة العدوان في أشكالها فتحة تسمح بالتمتع ، على نحو أدى إلى انتشار أفلام العنف والإجرام والكارائيه وما إليها .

وأخيراً : انفجرت العدوانية بين الحين والحين في شكل حروب محلية أو عالمية لا تسير متعلقاً بالعصر ولا ثورة التوسل ولا ثورة المواصلات .

خامساً : تفجرت الصراعات الطبقية بكل ما تمحله من حقد وانتقام واستغلال من كل جانب للآخر : الأعلى للأدنى والأدنى للأعلى (إذا أخذنا في الحسبان الوجه السليم لدليالتيك « المبد والسيد » عند هيجل) .

بقبضة اليد على الثلاثة بدلاً من ضرب الخصم، وشبه بعضهم توجيه المسار هذا بمصلحة التناسل (أو الإغلاء) التي قال بها فرويد بالنسبة للجنس. ولكن الإغلاء - أمل هؤلاء الباحثين - لا يمكن أن يُقبل إلا بوصفه مرحلة من مراحل النمو، وإلا فالاشتقاق الإنساني حجم، وإهانة التطور مضاعفة من المحال تصور استمرارها، وحتى فرويد الذي أعلن من شأن «التناسل»، قد هوجم بشدة لما لحق الفرائز على يديه أو لدى أتباعه من عقلنة مشوهة كما ذكرنا.

أما الأمل في التعليم بما هو حل ترويض، فلا بد من تذكر أن التعليم بالصمم، وهو الأساس المقترض لفريضة العدوان بقميتها الباقية، لا يزيل عن طريق التعليم بالتلقين أو بالربط الشرطي، لكنه قد ينجّس، ويمكن أن يحول ظاهرياً.

ولذلك فينبغي ألا نأمل كثيراً في الحل الأمثل من طريق التثريب على عادات جديدة حسنة المظهر، دون النظر إلى تحويل استيعاب الدافع الفريزي للأصيل.

وما يدل على تواضع هذه الآمال التي تهدف كلها إلى القضاء على العدوان بالإبدال أساساً - بل على خطيئتها - مدى تسطّيح ما تصوره «تينبرجن» قائلًا: «وعلينا نحن العلماء - على الأقل - أن نتعلمي بمدولتنا بأن نهجم العدو في داخلنا في أنفسنا غير المعروفة لنا».

ومع التسلمح تجاه هذه التنبّهات العلمية !!!، والحلوى من أن يتقلب الإنسان على نفسه لجرد الحول من الاعتراف بالحقيقة، والإخفاق في توجيه الطاقة - مع هذا وذاك فإننا نجد في مجال علم النفس والطب النفسي صورا لمضاعفات هذا الحل البائس السالمة، على نحو يؤدى إلى الاشتقاق على الذات، وتشويه الفطرة.

وأول ما ينبغي تذكره هو إدراك حجم ما وقع فيه فرويد (أو أتباعه وفسروه) - مع حسن نية وسلامة بداياته - من عجز عن عرض الحل المناسب لتناول الفرائز حين أعطى للعقلية والتسامي أكثر من حقه، الأمر الذي أثار اعتراضات عنيفة (مثل اعتراضات لورانس في سفيرية أدبية قسية، أو رابن في شطحات علمية عملاقة، أو ملوكيوز في توفيق اجتماعي سياسي مفر...)، ولكن علينا في الوقت نفسه أن نحذر من أن ننساق وراء هذه الاعتراضات الجاسية حتى لا نجد أنفسنا أمام الزعم الشاعري القائل مع جان جاك روسو بالعودة إلى الطبيعة^(١). ومع التسليم بأن منظر هذه الدعوة الفنى والرمزى شديد الجبال والجاذبية، فإن مسؤولية العلماء أخضر من ذلك لا عمالة

وإزاء غريزة العدوان بالذات، فإن مجرد الإبدال - خطر شديد إذا أخذنا في الحسبان للمساوات الخفية التي أشرنا إلى عهديها المتزايد.

وهذان الشكلان الأخيران بخاصة قد حلا - وبجملان -

من المخاطر ما لا يمكن للعلم أن يقف إزاءه متحفظاً، فضلاً عن أن يكفى بتجهيز وسائل الدمار المتزايد له.

وهذه الصور ليست شاملة لمظاهر عدوانية أخرى، تختلف في ظاهرها السلوكي باختلاف الأفراد، مثل المجهل، والسفيرة، والتطفل (تحت شعار: أثت حرمتلاً)، والرقعة للفرجة، وغيرها، مما لا مجال لتفصيله هنا، فضلاً عن الجبرية، وبخاصة جرائم العنف.

الأهمية الباقية للعدوان والمساوات المحتملة

بين التعليم والإغلاء والتطور الأرقى:

وها نحن الآن نقرب من محور القضية:

فإذا كان العدوان بهذه القوة وهذا الإلحاح، ولم يكن له في الوقت نفسه إلا أقل قدر من فرص التعبير الإيجابي والمسار البناء، ثم كانت صوره المحورة والخفية المهلدة من أخطر ما يمكن تصوره على مسيرة الإنسان بعمامة، فما هو الموقف العلمي المسئول تجاه هذا كله؟

لا بد أن نعود لنستلهم الحيوان ونسأله عما فعل مما عجزنا عنه نحن بورطتنا المرعبة، فنجد أن العدوان في داخل النوع نفسه Intraspecies هو أمر شديد الخطر على نوع بذاته، بحيث حاول أغلب أنواع الحيوان تحقيق غايته دون ملامسة إلى نهاية وهي القتل. وقد أثار أريك فروم تساؤلاً مزعجاً يقول: هل الإنسان نوع واحد؟ حيث عرض احتمال أنه نظراً لاختلاف اللغات والألوان والأوطان، فإنه قد يكون استقبالات لبعضنا البعض قد وصل إلى حساباتنا اجتماعية متعددة، لا جنساً واحداً. ولقول إن هذا الاحتمال يوجب جزئياً من وجه الغريبة في أن يتصرف الإنسان دون الحيوان الأدنى بصفات تبدو فيه بيولوجياً، إذ هي مهددة لجنسه بشكل خطير^(٢).

وقد حدثت أنواع الحيوان - فيما بين أفراد نوعها - لعبة الإنذارات والتهديد (الحرب الباردة) بلوحة أعفنتها من القتال الفعل أساساً، فضلاً عن القتل... وقد درس عليه الحيوان وعلمه الإثنولوجي هذه الإنذارات، وتبقى المهتمون بالأمم (من الإثنولوجيين خاصة) أن يخلق الإنسان مثل هذه الإنذارات، وأن يتعلم ترويض العدوان لإحلال التهديد محل القتل، وإن كان هذا التثقي قد حثت به باستمرار شكوك الإعاقة والمخاوف من أن يكون الترويض عملاً في زمن مناسب، مع احتمالات أن تسبق القدرة القتالية التعليم الكافي فينبغي العالم. واقترح آخرون إعادة توجيه مسار العدوان، حتى ضرروا مثلاً سطحيًا لذلك، وهو الضرب

٤ - إذا عجزت الغريزة عن التكامل في الارتباطات الأعلى والأشمل ، قامت بدورها الملقى لوظائف أرقى دون الالتحام بها ، وهذا ما قد يخفف من احتيا لظهورها بظهورها البدائي مباشرة . وبعد هذا الحل تسوية ناجحة مرحلياً ، ولكن استمراره حلاً دائماً لا بد أن يعوق النمو لا محالة ، حيث يفصل الطاقة عن الأداة ، في حين أن تكاملها حتى في المستوى الأعلى من النمو .

٥ - يمر نمو الغريزة على مستوى تطور النوع والفرد معاً في خطوات متتالية تصاحب اتساع دائرتها وشمول ارتباطاتها ، بما يشمل الوعى بها حتى في صورتها البدائية ، وبما يشمل القدرة على تأجيلها وتنظيمها .

٦ - تتعرض هذه الارتباطات الأشمل للتفكيك المرحل في الحلم ، أو زلمات النمو ، تمهيداً ليوّلات أعلى وأشمل ؛ فهي لا تمحى أبداً بصورتها البدائية إلا في مرحلة نظرية تماماً هي مرحلة « التكامل القصوى » التي تعد هدفاً دائماً - غير محقق في الحاضر وإلا تغير النوع - في تطور الإنسان الحالي .

٧ - يستمر نمو الغريزة وتتسع ترابطاتها حتى تصبح قادرة على الالتحام بالوفاق بتقيضها الفريزى ، أو الوظيفى .

ومن خلال هذه الاقتراضات البدئية يمكن إعادة النظر في التصورات والمعلومات والمظاهر للتطوّر بفريزة الجنس بوصفها نموذجاً نال حظاً موفوراً من الدراسة ، وكذلك بوصفها أقل عرضة للاهتمام بأنها مجرد تعلم مكتسب !!

وتعيد ترتيب هذه المعطيات على الوجه التالى بالنسبة لغريزة الجنس :

١ - إن الغريزة الجنسية بكل صورها البدائية والتالية موجودة في التركيب البشرى بتاريخه الحيوى كله . وكمثال : فإن مضايقة الماحرم هي من صلب السلوك الباقى للحيوان والإنسان حتى عهد قريب ؛ فظهور مثل هذا السلوك على مستوى الحلم أو فبره (الجنون) لا يحتاج إلى تبريرات « أوديبية » أو افتراض عقد تنشئة ؛ لأنه أصل في التكوين البشرى . ولعل تأكيد هذه التفصيلات الدرامية الذكرية القوية قد تضاعف للتخفيف من صعوبة مواجهة الطبيعة البشرية بتاريخها الصعب .

٢ - إن وظيفة الغريزة الجنسية البدائية هي حفظ النوع أساساً ، وذلك بالتناسل ، كما أن شكلها هو التلاحم الجسدى المتداخل ؛ أما وظيفتها الأخرى لحفظ النوعية (نوعية الإنسان بما هو إنسان) فهي التواصل (العلاقة بالموضوع كما يسمونه) لإعطاء الإنسان ميزاته الاجتماعية وامتداد وجهه إلى الآخرين ومنهم ، تعاوناً ورفقاً .

٣ - إن التعبير للمعاصر لغريزة الجنس هو « الفرام » بمعنى الحب

كذلك فإن العودة إلى الطبيعة خطر أشد ؛ لأنه خلق أن يعيد قانون البقاء للأقوى ، وليس للأضعف (والآخر هو قانون العالم المتحضر الآن ، أو ينبغي أن يكون كذلك) .

وقبل أن نستطرد في البحث عن فهم لتطور غرائزنا لا بد أن نراجع تساؤل إريك فروم الذى أشارت إليه قبلاً ، والذى اقترحت إجابته احتمال أن يكون الكائن البشرى يعامل جنسه نفسه ويستقبله على أساس أنه ليس جنساً واحداً . فإذا صح ذلك ، على أساس أن اختلاف اللغة واللون والدين والموقع الجغرافى ، مع اختلاف التعصب المنعصرى ، هو ما قسم الجنس البشرى إلى أنواع مختلفة ، فإن ذلك لا بد أن يتناقض في العصر الحاضر ، إذا كان لثورة التواصل والمواصلات (وهي النتاج للبشر ثلثة التكنولوجيا) أن تقدم بدورها الإيجابى في إعادة تنظيم وعى الكائن البشرى ليستقبل الإنسان في كل مكان بوصفه من « النوع نفسه » ، ومن ثم فقد يرتقى إلى مرتبة الحيوان الأدنى (!!) ليحافظ على نوعه من عدوانيته عليه « عن بعد » .

احتواء الغرائز ومساها :

لا يمكن أن تعطينا هذه الاقتراضات الأمله من مراجعة حلوة لوقف تطور الغرائز في مسيرة الإنسان . وعليها ألا نخل من مراجعة هذين السؤالين :

أولاً : ما الموقف الحالي تجاه غرائزنا البدائية التي كانت في صورتها الفجة لازمة لحفظ البقاء الفردى والنوعى معاً ؟

ثانياً : كيف يتم إحتواء مثل هذه الغرائز واستيعابها وتحويرها مع تطور الحياة والأحياء ، وكيف يسهم الوعى بذلك كله في توجيه المسيرة ؟

وهنا بدأ بوضع تصورى للإجابة من هذين السؤالين في صورة الاقتراضات الأساسية للمداخلة الحالية ، على الوجه التالى :

١ - إن الغريزة ، بوصفها سلوكاً بدائياً مطبوهاً ، ومن ثم موروثاً للنوع ككافة ، وموروثاً للفرد ، مع بعض التفصيلات المختلفة بين الأفراد ، هي تنظيم نيورونى خلوى قائم في ذاته ، كما هو قائم ضمن ارتباطات أكبر في الوقت نفسه ، وهو قابل للبسط unfolding بقدر ما هو قابل للتكامل integration في الكل الأكبر .

٢ - إن لكل غريزة تعبيراً بدائياً مباشراً ، كما أن لها في الوقت نفسه - من خلال ارتباطات تنظيمها النيورونى والخلوى - تعبيرات محورة تمخّذ أيضاً التسويات الأعلى من الوجود الحيوى للنوع أو الفرد على حد سواء .

٣ - إن الغريزة لا تظهر في صورتها البدائية الأولية الفجة تماماً إلا إذا انفصلت عن سائر الغرائز من ناحية ، وكذلك إذا انفصلت عن سائر الوظائف من ناحية أخرى .

٨ - إن الهدف الأعلى هو الوفاق بين التناقض الأولية (الجنس مع المدون) ثم الوفاق الأعلى فالأعلى (الوظائف الدوافعية مع الوظائف الترابعية « مثل التفكير ») ، وهي مرحلة مازالت نسبية ، ونظرية جزئية ، في مرحلة تطور الإنسان الحالية .

وعمل هذا القياس غامضاً يمكن إعادة النظر في غريزة المدون ومعالجتها على الوجه الآتي :

١ - إن غريزة المدون في صورتها البدائية (القتل والانتقام) موجودة في التركيب البشري ببارئته الحيوي . وقتل الأكبر

سناً (مثلاً : الوالد) لتوفير الطعام وإعطاء فرصة للاستمرار الحيوي قد لا يحتاج - من ثم - إلى تفسيرات درامية ذكورية فرويدية أوبسيفية تنبئية خاصة .

٢ - إن وظيفة غريزة المدون (البدائية) أساساً هي حفظ الحياة (الاستمرار التيزيائي) ، وذلك بالقتل بشقيه ؛ أما وظيفتها الأخرى فهي السيطرة للتنظيم الطبقي التمييزي للمرحل بالضرورة .

التنائي ، بما يشمل معاني للمتش والشوق والحنين وما إليها .

٤ - إن الميكنازم الإبداعي السليم ، في حالة عجز هذه الغريزة (التنسي أو المطلق) عن التعبير المباشر هو « التسامي » الذي عده فرويد بشكل ما أساساً لكثير من مظاهر الحضارة .

٥ - إن الكبت المفرط لغريزة الجنس إنما ينتج عنه استفاد الطاقة التي تستعمل في الكبت ، وكذلك الحرمان من طاقة الجنس ذاتها ، على نحو يترتب عنه اضطراب في النمو ، فضلاً عن اضطرابات نفسية بليتها^(١٧) .

٦ - إن نوع الإبداع الذي يمكن أن يستوحي الطاقة الجنسية الداعية هو الإبداع التواصل (إن صح التعبير) الذي يبلغ من تناسفه وجماله أن يخلق لغة جميلة تواصلية بين البدع والمستمتع .

٧ - إن التطور الأرقى لهذه الغريزة هو طاقة الحب (وليس الغرام) بما يشمل معاني الرعاية والمسوولية والرؤية (مع تحمل التناقض) والتواصل لتحقيق حفظ النوعية (ما هو إنسان) ، وليس فقط النوع .

جدول للمقارنة بين الجنس والمدون : طبيعة ومصادر

المدون	الجنس	الشكل البدائي
القتل (أو الانتقام)	الاتحاد الجنسي للتدخل	الوظيفة البدائية
حفظ حياة الفرد	التناسل	الوظيفة الأخرى
تأكيد الذات (في مواجهة الآخرين) .	التواصل (العلاقة)	التعبير للمصير
التجلب	الغرام	الميكنازم الإبداعي
التعرض للتفكي (الانتصار)	التسامي	آثار الكبت المفرط
توقف النمو (اضطرابات الشخصية وخاصة اضطرابات	توقف النمو (اضطرابات الشخصية وخاصة اضطرابات	
نفسية) وخاصة اضطرابات	سبوت الشخصية (والمرض النفسي وخاصة العصاب) .	
نفسية) وخاصة العصاب		
وبالذات الفصام		
التفوق يصنع الإجاز	التناسل يصنع الحضارة	التطور التعرضي الأرقى
(للسهم في الحضارة)		
الإبداع الخلفي (أساساً)	الإبداع التواصل (أولاً)	الهدف لأهل
الولاف بين التناقض :	الولاف بين التناقض :	
الجنس مع المدون	الجنس مع المدون	
ثم الدوافع مع الفكر إلخ	ثم الدوافع مع الفكر إلخ	

٣ - إن التعبير المعاصر عن هذه الغريزة هو تأكيد للذات في مواجهة الآخرين .

٤ - إن الميكانيزم الإبداعي في حالة عجز هذه الغريزة (النسي أو المطلق) عن التعبير المباشر وغير المباشر هو التعويض التقويقي بالتجانب والكسب والسيطرة ، والاتصال بكل صوره . ومثال ذلك الكسب الرياضي ، إما على الفريق الآخر ، وإما على الرقم القياسي السابق وكسر الرقم القياسي . . . (لاحظ تعبير «كسر») . وهو عدوان بمعنى مجاوزة الطبيعة الحالية ، أي «كسر» حاجز القدرة البدنية المعروفة .

٥ - إن الكبت المنقوط لغريزة العدوان إما ينتج عنه استفاد طاقه أكبر لازمة لهذا الكبت ، بالإضافة إلى قمع طاقه العدوان ذاته ، وهذا ما ينتج عنه توقف النمو ، كما أنه في بعض الأحيان يسبب ارتداد هذه الطاقة إلى الداخل في شكل تمزق ذات للأغرى ثم تناثر الأتئين معاً^(١٨) .

٦ - إن الإبداع الذي يستوجب الطاقة العدوانية هو الإبداع الخائفي ، الذي تتضمن إحدى مراحله تحطيم الكل القديم إلى مكوناته وجزئياته لإعادة صياغته مع أجزاء كل آخر تم (أو جلي) تحطيمه كذلك ، ثم صناعة ولاء أهل من كل ذلك ، وهو ليس إبداعاً تواسلياً ابتداء ، بل لعله يكون تنفيراً في البداية (كما سيأتي) .

٧ - إن التطور الأرضي لهذه الغريزة هو الإبداع الخائفي على مستوى عالم الواقع (وليس عالم النين بما هو بديل) . ويشمل ذلك الثورة الاجتماعية والسياسية الحقيقية (غير الدمية خاصة)

٨ - إن الهدف الأعل هو الولاء بين التناقض ظاهرياً (الجنس مع العدوان) ، ثم الولاء الأعل فالأعل (الوظائف الدفاعية مع الوظائف الترابطية تحقيقاً للتكامل الأقصى) ، وهذه المرحلة حالياً هي مرحلة نظرية بالضرورة^(١٩)

وهذا الحل العصبي الذي يتم على مراحل قد تتناول مرحلته الوسطى ألفريد أدلر كما نوهت قبلاً ، وذلك بالنسبة لحديثه عن الميل إلى السيطرة ، وعما أسهه « التأكيد الذكري » ؛ وهي المرحلة المعاقلة للتسلي بالنسبة لحل غريزة الجنس . على أن هذا الحل وذاك - كما أشرنا قبلاً - هما من الحلول الإبداعية . والإبداع في صورتين (التواصل والخائفي) هو المرحلة الأولى للدراسة بما يناسب العصر .

وفي هذا البحث سنركز على الإبداع الخائفي أكثر من الإبداع التواصل ؛ لأنه هو الذي يستوجب العدوان أساساً . وبالرغم من أن فصل نوعي الإبداع الواحد عن الآخر هو فصل تعسفي لأن علاقتهما جد وثيقة ، حيث إن الغريزتين (الجنس والعدوان) في هذه المرحلة الأعل من النشاط تقتربان إحداها من الأخرى في

الإعداد للولاء الأعل من خلال تلاحم تناقضها الظاهري - بالرغم من هذا التقلاب الخفي ، فإن تمييزاً بين نوعي الإبداع قد يكون مفيداً للتوضيح ، مع الاعتراف ابتداء بأنه تفسير تعسفي يشكّل أو يأخر ، وفي ذلك نقول :

إن الإبداع الخائفي يتميز بما يلي :

١ - تحطيم القديم في مغامرة فردية صعبة تتصل بمعامل الأصالة وتأكيد الذات أساساً .

٢ - إعادة خلق الجديد من جزئيات القديم المحطم بما يشمل للمخاطرة بالوحدة والرفض .

٣ - يتم هذا التحطيم وإعادة البناء عادة - في البداية وظاهر الأمر - على حساب الآخرين . فلك أنه يترجم ، ويقفل استقراهم ، ويشكك في مقصداتهم ، ويهدد سيكيتهم .

٤ - يلاقي المبدع من جراء إبداعه الخائفي من الرفض والنبذ والقسوة والاضطهاد ما يجعله في معركة حقيقية .

٥ - يتقوّم المبدع كل هذا بالوحدة والإصرار والاستمرار ؛ وهذا ما يحتاج إلى كل طاقة عدوانه تجاه الآخر (الآخرين)^(٢٠) .

ويدعي أن هذه الوحدة ليست عزلة بقدر ما هي مواجهة تحمل في طياتها فرصة أن تصب في النهاية فيما رفضته .

وهذا هو الفرق الأعظم بين العدوان في صورته البدائية والعدوان في صورته الإبداعية .

هذا ، ولابد من توضيح أن ما أضنه بالإبداع الخائفي لا يقتصر على الإنتاج الإبداعي في مجال الفن أو الأدب خاصة ، وإنما هو أعمق وأشمل تماماً ؛ فهو إما يشمل :

(أ) المثقفي الناقد المبدع ، الذي يعيد صياغة ما يتلقى بالقدر نفسه من الهجوم ، فإعادة الصياغة .

(ب) التغيير الذاتي الإبداعي المشتمل على مغامرة طرق باب المجهول ثم إلى الجديد حتماً .

(ج) الإنشاء العنسي أو الأدبي أو الفني الإبداعي المُغير .

(د) الموقف الإبداعي الحيثي المتجدد .

(هـ) الثورة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المؤثرة الحقيقية المسئلة .

وكل ذلك بلا استثناء فيه من تحطيم القديم وتحديه ، ومن صناعة الجديد وغاظه ، ما يتفق مع المعالم الأولية لوظيفة غريزة العدوان كما أوضحناها .

أما الإبداع التواصل فقد يكون مرحلة سابقة أو تالية أو بديلة عن الإبداع الخائفي (وهو ليس بعيداً عنه أو مناقضاً له) ؛ فالتواصل مع الآخر (وليس مواجهته بالوحدة فالالتحام) هو الأصل في هذا النوع من الإبداع ، حيث يتأثر المبدع ويستمر حتى يثير التنظيم المُقابل الجديد في المثقفي ؛ وهذا يمكن أن يقاس

جدول مقارنة بين الإبداع الخائلي، والإبداع التواصل (دون فصل حاسم)

الإبداع الخائلي	الإبداع التواصل
١ - يلزم تحطيم القديم في مقبرة فرجة صعبة .	١ - لا يلزم تحطيم القديم ، وقد يكتفى بتصحيته حتى القبول .
٢ - إعادة خلق الجليد من جزئيات القديم المصمم بما يشمل المخاطرة بالعودة والرفض .	٢ - تتأسس الجزئيات القائمة على التناغم مع نفس المستوى عند الخائلي .
٣ - يتم هذا التحطيم وإعادة البناء عادة حل حساب الآخرين - في البداية فقط .	٣ - تتم هذه العملية لحساب ، وسعي إلى ، الآخر أساساً .
٤ - يلاقى البديع من جراء إلهامه الخلاق قدراً من الرفض والتبدل والقسوة والاضطهاد .	٤ - عادة ما يجد البديع تقبلاً واستحساناً من البداية .
٥ - يتقادم البديع كل هذا بالعودة والأصرار والاستمرار ، وهذا ما يحتاج إلى كل طاقة عدوانه تجاه الآخر (الآخرين) . وهي وحدة تصب في النهاية فيما رفضته (في الآخرين) .	٥ - للبديع هنا لا يؤكد وحشته بلحمته الخلقية نفسها ، وإنما هو يكتسب من يتحدث - ويتلقى - حل موجهة نفسها .
٦ - لا يقتصر هذا النوع على الإنتاج الفني أو الأدبي ، وإنما يشمل التعبير اللغوي الإبداعي في النمو القرصي ، وكل أنواع الإبداع الجليدي .	٦ - هذا النوع مرادف للإبداع / الموهبة المرتبط بتمية القدرات الفنية الخاصة .

وقد انتصف سبيلنا أرنبي في كتابه « الإبداع » رأى تناهليل هرشي في كتابه « الذكاء الخلاق » ، حيث فرق بين « الموهوب » والمبدع الخلاق الذي أسماه « المبقر » تفرقة مهمة تخطط حل الكثيرين حتى كاد يبدأ أحدهما نفيس الآخر :

« ففى حين أن للموهوب يحسن الأداء فإن المبقر يصنع الجليد . والموهوب يتقن التحليل الجزئي ، في حين أن المبقر يعتمد على حله . والموهوب يتكيف ويحقق المكاسب ، في حين أن المبقر يعطى حياته كلها لحلف الخلق الإبداعي » .

وهذه التفرقة برغم قائدها ووجاهتها ، وبرغم موافقي عليها من حيث المبدأ ، تشير إلى استغراب لا أوافق عليه . وما يعني هنا هو أن هذا النوع من الإبداع التواصل ليس بديلاً عن الجنس (ولا كان الأولى أن يسمى تسلياً) ، ولكنه منطلق من الجنس ومحو له .

كذلك فإن الإبداع الخائلي ليس بديلاً عن المدون ولكنه منطلق من المدون ومحو له وعقل لوطنه الأصلية في أرقى مراحل تطوره ، قبل الاندماج في الوفاق التكاملي الجليد .

الجزء الثاني

تحفظان ، وتطبيقات ، ومراجعة ، وتعديل

أولاً التحفظان :

التحفظ الأول : اللغة والتاريخ التضمين للفظ :

لم أتطرق تفصيلاً إلى تناول لفظ المدون في أصله العربي ، أو

بالتواصل الجنسي ؛ فأحياناً ما يكون مستقلاً ومباشراً ، وأحياناً ما يكون الجنس لاحقاً للمدون في بعض الأنشطة البدائية (دون حاجة إلى افتراضات ساذجة شاذة) ، وأحياناً ما يحل الجنس محل المدون .

وفي هذا النوع « التواصل » من الإبداع :

١ - لا يلزم تحطيم القديم حتى التناغم ، وقد يكتفى بتصحيته حتى القبول .

٢ - ولا يشترط إعادة خلق جليد من جزئيات قديمة بقدر ما نفسه ، الخاص بالخائلي .

٣ - ولا تتم هذه العملية على حساب الآخر (ولي مواجهته) بوصفها خطوة حتمية ، وإنما تتم لحساب الآخر وسعي إليه منذ البداية .

٤ - ولا يعنى مثل هذا البديع رفضاً وتهديداً حثييين ، وإنما عادة ما يجد تقبلاً واستحساناً من البداية .

٥ - والمبدع هنا لا يؤكد وحشته بلحمته المطلقة نفسها بما هي خطوة أيضاً ، وإنما هو يكتسب من يتحدث - ويتلقى - حل موجهة نفسها بشكل نسي على الأقل ، ومنذ البداية أيضاً .

وقد يكون الإبداع التواصل أقرب شيء إلى الفن الموهبة Talented Art ؛ وهو فن تنمية القدرات الفنية الخاصة ، ومن ثم فهو يشمل أغلب الإنتاج الفني والأدبي بصوره التميزية والمألوفة ، دون التفردات المفترية التي تغير مسار صوره وأشكاله ، بل مسار الحياة برمتها .

والقياس نفسه يمكن تصور الفرق بين إيداع الرجل وإيداع المرأة : الأمر الذى أشرت إليه في دراسة سابقة^(٣٧) ، حيث أكدت اختلاف المرأة عن الرجل اختلاف بداية وليس اختلاف هدف أو غاية وجود ، كما أوضحنا أن عجز التاريخ عن أن يرصد للمرأة تفوقاً أو مساواة في الإيداع مع الرجل لا يمكن أن يفسره القهر الاجتماعي والاقتصادي الذى لحق بالمرأة فحسب (قهر المرأة حديث جداً ، فـضل مدى ملايين السنين كانت هي الطرف المسيطر والفاعل) ، وإنما التفسير الذى طرحه هناك كان يتعلق بأن إيداع المرأة الذى لم يحسب لها لم يوضع في الحسبان أصلاً لأنه لم يكن في بؤرة الانتباه . ولنتذكر أنه إيداع الحياة وإيداع الذات وإيداع الإسهام في التطور : « إفرز للحياة وليس بديلاً عنها » . ثم يأتي إيداعها بالرموز والعلامات بعد ذلك تاجاً طبيعياً لتكملها وليس بديلاً انتشاقياً عن التكامل ، كما يحدث للرجل في بداية الأمر . وهذا يتفق مع مقولة وينيكوت التى كانت أحد الأسس التى بنيت عليها هذا البحث ، وهى أن الرجل « فاعل - ابتداء - ليكون » ، أما المرأة فهى « كائنة - أصلاً - لتضل » . وحتى تتم المقارنة لابد أن نجري - إن أمكن - محارب حل هرمونات الأنوثة والذكورة معاً في مختلف النشاطات . ويمكن أن نخلص إلى نتيجة أعمق من هذا الاحتمال الضعيف الذى يربط سلوكاً عدوانياً بذاته هرمونات ذكورية بذاتها .

كما أن هرمون التستوسترون لا يصح أن يعد هرمونا ذكورياً بحد ذاته ، فهو موجود في الإناث من إفراز قشرة الغدة فوق الكلوية ، كما أنه قد ثبت أن نسبة في الإناث مسئولة مباشرة عن كفاءة الحياة الجنسية لدى المرأة ، كما أن له وظيفة بنائية أضيحة (ميتابوليزمية) كذلك .

وهكذا نمود نؤكد أن دراسة الجلود الغريزية والبيولوجية للعدوان وتطوره ينبغي أن تأخذ في الحسبان كل مظاهر السلوك على سائر المستويات الأدنى فالأدنى .

كما نؤكد مرة ثانية أن الفروق بين الجنسين هي فروق بيولوجية دالة ، ولكنها فروق بداية مسيرة وليست فروق غاية ومصيرية .

ثانياً : تطبيقات باكرة ومتابعاتها^(٣٨) :

١ - لاحظت أن بعض الأمراض النفسية ، الدورية خاصة ، ذات المحتوى القصصى (أخطر إيداع مرضي) تتناوب مع الإيداع الخائفي بوجه خاص ، كما لاحظت للملاحظة نفسها ولكن بدرجة أقل بالنسبة لحالات صرعية معينة (والتاريخ يشير لملل هذا التبادل أيضاً) . وهذا ما جعلني أفكر في التكاثر الوظيفي المكسي وراه هذا التبادل ، وأبحث عن البديل الثالث في الفترات الحالية من الصورتين . وكان هذا البديل الثالث هو العدوان المباشر بصور مختلفة .

٢ - في العلاج الجمعي كانت صور التعبير عن العدوان يختلف أشكالاً في جو من « سباح » مسئول ينفي احتمال السادية الانتشاقية ، وكان يصاحب هذه النظرة أسبانياً علامات

اللاتيني^(٣٩) برغم ما قمت به من دراسة وجمعت في ما ذهبت إليه حتى من مطلق تاريخ اللفظ وتبعيات استعماله في سياقات مختلفة . ذلك لأنني قصدت أن أتناول الظاهرة من عمقها التطوري حتى مسارها المستقبلي ، حتى لو لم يمتصها هذا اللفظ أو ذلك ، لهذا فإن التحفظ الأول الذى أطرحه هنا هو ألا تُقرأ هذه الدراسة والقارىء متقل بما شاع حول لفظ العدوان من معان لغوية عادية ، وضوءة شائعة ، لابد أن تتربمات إذا أردنا التقدم نحو الحوار مع معطيات هذا العمل .

التحفظ الثال : عن الذكورة والأنوثة والإيداع والعدوان . كان لا يمكن أن ينتهى هذا العرض المحمل بكل هذا الثقل البيولوجي دون أن نواجه تحلياً صريحاً صادراً من نتائج الأبحاث المتعلقة بالسلوك العدوانى وما لوسط من مصاحباته من ارتقاع في نسبة هرمون الذكورة (التستوسترون) Testosterone في الدم ، فقد ثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن مستوى هرمون التستوسترون في الدم يتناسب تناسباً طرئياً مع السلوك العدوانى في كثير من حيوانات التجارب حتى أصبحت هذه الملاحظة من الحقائق العلمية التى لا جدال فيها . وقد فسرها بعضهم تفسيراً تطورياً يشير إلى أن الذكر الأنوى عدواناً هو الأقدم جنسياً ، ومن ثم فهو الأضمن للتناسل وتأكيد قوى النسل القادم . غير أن هذا التفسير الاجتهادى لم ينعج الكثيرين .

وقد ذهب آخرون إلى التمتع في دراسة شكل هذه العلاقة وأرباطاتها بما هي « سبب ونتيجة » . وقد وجدوا أن إثارة السلوك العدوانى في ذاته يضاهف مستوى هذا الهرمون الذكري في الدم صعوداً إلى خمسة أضعاف ، حل نحو جيل من المحتمل أن تكون هذه الزيادة هي نتيجة للسلوك العدوانى وليست سبباً له ، الأمر الذى يمكن تفسيره تطورياً وهو ما لا مجال لتضمينه الآن ، وقد نرجع إليه في بحث آخر .

ومع احتمال صدق هذه التفسير ، فإن الأمر يحتاج إلى مزيد من الإيضاح ، لأنه لو كان العدوان كذلك أصبح سمة ذكورية أساساً ، وفى هذا ما يخالف نظرتنا إليه بوصفه قطعاً بقائياً أساسياً لحفظ الحياة والذات . ولابد للخروج من هذا المأزق من تصور جديد لأبعاد الموضوع يرته من متطلقين هما :

(أ) إن السلوك العدوانى ليس هو كل مظاهر غريزة العدوان ، ولكن يبدو أنه لا يمتدنى أن يكون الشكل الظاهر لها . (ب) إن عدوان الرجل (الذكر) انبماتى ظاهراً يتعلق ببقاء الفرد أساساً ثم النوع ، أما عدوان الأنثى (المرأة) فهو احتوائى ملتهم أساساً ، يتعلق ببقاء النوع أصلاً على أساس أن الذكر يقوم بالدفاع الأول . ويمكن أن يثبت ذلك من مراجعتنا لظهور أقصى أنواع السلوك العدوانى عند الأنثى (القطعة مثلاً) ، عند تهديدها أطفالها حديثي الولادة برجه خاص ، أى أن الحفاظ على النوع (أحفظها) يثير لديها العدوان الصريح مباشرة .

متعلدة، رحبت أبحاث في طياتها عن بصيات هذه الدراسة عن العدوان والإبداع، فاشتقت أني لم أعرض لها صراحة بأي قدر من البساطة، وفحرت أني لم ألتمز بتحقيقها، بل لعل نحتيها جانباً بعيداً عن ظاهري وعي بشكل أو بآخر.

لكن ثمة ملاحظات جديرة بالإشارة في بعض هذه الأعمال، لا بد أن تدل على موثقي، بقدر ما تنبئ إلى تحديد منع الخلط المحتمل من جراء تداخل المستويات وغلبة المضامين الشائعة. وأورد بعض هذه الملاحظات التي رصدتها من خلال هذه المراجعة.

١ - إن احتواء عمل أي من المضمون يتحدث عن السلوك العدوان، هل نحو ما أشرت إليه في قراء لمحفوظ في ليال ألف ليلة (٢٧٦)، ليس طلياً على علاقة إبداع هذا الكاتب في هذا العمل بالعدوان، ولا هو يصف العمل بوصفه نابعاً من طاقة العدوان، ثلماً كما أن المحتوى الجنسي لعمل ما، لا يشير إلى علاقة هذا النوع من الكتابة باستيعاب طاقة خفية الجنس (قراءة في النسي قنيل) (٢٧٨).

٢ - إن إخضاع السلوك العدوان من عمل ما، مثلاً أوضحت مباشرة في قراة «الأول» للنسي غانم (٢٧٩)، لا يستبعد زعم طاقة العدوان التي احتواها... إذ حركته بالنداعة الاختراق ليحقق هذا العمل للنسي للإبداع الخلاق، بغض النظر عن خلو المضمون من صريح الفعل العدوان، كما أشرت في النقد.

٣ - إن سيات الكاتب الشخصية، وخاصة فيما يتعلق بالجانب العدوان فيها، تكاد لا ترتبط مباشرة، لا بنوع الإبداع (خالق / تواصل)، ولا بقدرته على تضمين عمله ما هو سلوك عدواني صريح، ففي حين ينت في قراة لرياعيات نجيب سرور أن ثمة تناسباً طردياً بين عدوانيته (شخصياً) وجرعة الهجوم الحاد المتلاحق الوارد في ريعياته هذه، أشرت - على الجانب الآخر - إلى قدرة نجيب محفوظ (في ليال ألف ليلة خاصة) على تحريك القتل الإيجابي والسلي المنطلق في تفسير بعض ما يحيط بقضية الحادثة على نحو ما تتداولها الآراء نقداً، قبولاً ورفضاً:

٤ - ضيقت نفسي - شاعراً - متلبساً بوصف القتل بالفرسية (٢٨٠).

٥ - أما الملاحظة الواجب الاضطلاع إليها فيما يتعلق بحركة الإبداع في علاقته بالعدوان فهي ما يربط بإسهام هذا المنطلق في تفسير بعض ما يحيط بقضية الحادثة على نحو ما تتداولها الآراء نقداً، قبولاً ورفضاً:

ذلك أن الأعمال المثيرة حقيقة وفعلًا فيما يسمى الحادثة هي التي تنتمي إلى هذا النوع الخالقي أكثر من غيرها، مع الاعتراف الأمين بأنه لا يوجد تصنيف سهل يعرف هذا

بداية الولادة لإعادة الخلق للذاتي مرة أخرى، مع إخضاع الأعراس (٢٨١).

٣ - في علاج بعض حالات اضطراب الشخصية من النوع النمطي (وخاصة الشيزيدي منها، من النوع الرقيق الحساس بوجه خاص) كان الذي يتجدر من وراء هذه الرقة بعد المرور «بالمألوف العلاجي» في العلاج الجمعي خاصة هو طاقة عدوانية وافترة، لا يجلها إلا التغير الذاتي الجوهري، أو الطاقة الثائرة للمسئلة عما نمنيه بالإبداع الخلاق (٢٨٢).

٤ - أثناء الإشراف على عدد من الرسائل الجامعية المتضمنة لخطوات تتطلب الجسم بالرائي الشخصي بمعنى الترجيح الإبداعي. لتفسير جديد، أو لطرح الفروض، من خلال معالجة فينومولوجية ذاتية، كان المرق الأول للباحث هو المعجز عن العدوان، ويتصيق أكثر أو بتصير أدق: الحروف من العدوان، وكان تدريس لطبي لتخطي هذه الخطوة هو الممارسة لصور هذا الحروف. وكان الباب الذي يفتح بالممارسة ليدخل منه التفكير الخلاق بعد المناقشة المتفائرة المسئلة يتضمن رهياً من الجسم ثم انتصاراً مقداماً بما يشبه العدوان.

٥ - في تحرير الشخصية كان أهم ما ساعد على اتخاذ موقف نقدي ضامر من أي مقولة أو بحث أو معلومة مطبوعة أو شائعة أو مسلم بها معها كان مصدرها أو قائلها هو اجتياز مرحلة الحروف من العدوان، إلى مرحلة التمكن من العدوان، وطعناتي للقدرة على ممارسته بسيطرة مناسبة على حساب القديم لصالح الجديد والآخر في آن واحد. وأعتقد أن ما ساعد على ذلك مباشرة التجربة الحرفية، كما تأكد ذلك من خلال ممارسة علاجية طويلة في مجال نوع من العلاج الجمعي الذي أمارسه، والذي تمت أبحاث متنوعة في شأنه (٢٨٣)، ومن خلاله.

٦ - من متابعي لما يسمى الأبحاث الخاصة بالإبداع، وخاصة تلك التي يستعمل فيها أدوات قياس القدرات الإبداعية، مثل مقاييس الأصالة والروية والطلاقة والحناسية وما إليها، توقفت كثيراً شاكاً في فائدة هذه الأدوات على تحقيق هذا الغرض المطروح في هذه الدراسة، وذلك لسببين أساسيين هما: أن مثل هذه الأدوات قد تساهم بدرجة متواضعة ثلماً على قياس الإبداع الموهبة (أو التواصل) دون الإبداع الخالقي، كما أن العدوان، بوصفه طاقة كامنة قابلة لأن يتضمنها الإبداع الخالقي، يكاد يكون غير قابل للقياس بمقاييس بعيدة عن الالتحام الحسبراني (فينومولوجيا).

ثالثاً: ملاحظات من المحاولات النقدية (الأمية)
خلال السنوات العشر الأخيرة، صدرت لي أعمال نقدية

المعلومات الناقصة وغير المتشكلة بعد ، فإن ذلك كان متصفاً بالمحتوى أكثر من ارتباطه بحركية الإبداع ذاتها .

٤ — ثم انتهت بعد ذلك (سنة ١٩٨٥) إلى أن هذا التنشيط للذة الإبداع لا يحتاج إلى مثير خاص ، سواء كان هذا المثير هو نقلة من مستوى توازن صحى لوهق أو استفد اغراضه ، أو كان ضغطاً من فريضة أملت أو كبت ، أو كان نتيجة لعدم كفاية أو توازن جرمى الأمن والتوجس ؛ إذ وجدت أن التنشيط هو— أساساً — جزء لا يتجزأ من عملية بيولوجية دورية مستمرة ، تحدث تلقائياً كل يوم وليلة على الأقل فى الدورة الليلية ، بما يشمل أساساً دورات الحلم / والذم (٣٧) ، وأن صور الإبداع تختلف باختلاف التواجد . ومن ثم فإن الإبداع هو دورة حيوية طبيعية لها مسار مختلفة ، ليس أقلها إبداع الشخص العادى . ومن خلال ذلك تبين لى دور فىض المعلومات الناقصة التمثيل ، وكذا دور تنشيط الذوات الكاملة ، ثم دور تحريك مستويات الوعى فى حركية النمو والإبداع . وتيميز آخر فقد انتهت إلى أن ما ينشط تلقائياً ودورياً فيصبح عادة الإبداع الأولية ليس هو— أساساً — ما أملت أو كبت (معرفة أولية مكبوتة — أرطى) عما لا تتح له فرصة الظهور للتصير ، وأنه ليس مجرد الدفع الغريزى الباحث من احتوائه لى شكل أرقى ، كما أنه لا يتعلق بالضرورة بتناسب أو عدم تناسب جرمى الأمان والتوجس الأولين ، وإنما هم كل ما لم يُتمثل مثلاً كاملاً (بيولوجياً) فميز عن لحد ينمى / يتعلم فى كلية النمو ، فظل تلقاً ضاعفاً يبحث عن فرصة جديدة مع كل تنشيط دورى نال ، ليجد مكانه الغائراً (وبالتعمق —) الكل النامى ، وقد أوضحت أن عملية الإبداع اليومى الحيوى إنما هو دفع للنمو المستمر فى هذا الاتجاه ، ولكنها قد لا تكون كافية لاستيعاب كل ما تنشط ، فتظهر المحاولة فى صورها التشكيلية نالها إبداعاً فى وساد الوعى القائم ، حيث تجري عملية الجدل فالولاف يرموز وتشكيل معن ومسجل وقابل للتواصل مع الآخر .

٥ — ثم (سنة ١٩٨٦) أثبتت وقرنت معاً المسارات المحتملة بين هذا التنشيط البيولوجى الدورى ، فى الحالات العادية ، والجنون ، والإبداع ، وبيئت أنه بعد التنشيط المتظم ، إما أن تغفل الدورة فيها هو عادى ، وإما أن يتبادى التنشيط بلا غلبة إيجابية فيها هو جنون ، وإما أن يتم ولاف يستوعب هذا التنشيط فى جدل بين سلب الجنون وتصعيد الإبداع فى تكامل خلاق . وقد أدى ذلك إلى التمييز بين أنواع الإبداع البديل (الذى هو أقرب لى ما أسميناه هنا الإبداع التواصلى وليس مرادفاً له) ، والإبداع الفائق (الذى هو أقرب لى ما أسميناه الإبداع الخلقى) (٣٨) .

النوع من الإبداع ، وخاصة فى الشعر (٣٩) . ولكن هذا لا ينغى أن هذا النوع من الإبداع الخلقى الذى يكشف ، ويتقدم ، ويضيف ، ويغنى بأشكال جديدة ، ويتعلق لغات ورؤى جديدة ، هو وارد فى أشكال أخرى لا تنطبق عليها هذه التسمية بشكل مبرز (مثل ما ظهر فى دراسة الحرافيش لمحفوظ) (٤٠) .

رابعاً : مثالية وعقلية توليقي

فى عمل سابق (٤١) أوجزت مراحل تطورى فى النظر فى قضية الإبداع فى مراحل أربع ، أجد أنه من الضرورى إكمالها فى إطار يسمح يربطها بالمراجعة والتعديل الذى انتهت إليه حالاً فى هذه الدراسة الحالية عن المدون والإبداع ، فقد تلاقت المراحل على الوجه الآتى :

١ — رأيت ابتداء (سنة ١٩٧٢) أن التنشيط للإبداع إنما يحدث فى حالة أزمة الانتقال من مستوى أدنى للصحة النفسية إلى مستوى أعلى (نتيجة لإخفاق مرحلة التوازن الأدنى للصحة النفسية ، وذلك إذا استفدت للرحلة أغراضها ، أو أنهكت ، أو نتيجة لجرعة روية زائدة ، أو لفقد التوازن البيولوجى ... إلخ) (٤٢) . لكننى تجاوزت الوقوف عند هذه المرحلة ، حيث كانت تمثل فكرة بعيداً عن الأساس البيولوجى ، مغفلاً الوحدات الأساسية للمعرفة البشرية وصورها التركيبية المختلفة ، ومهملأ طبيعة حركية العلاقة الإبداعية الجدلية المنظمة وللتنظمة للوجود البشرى .

٢ — ثم اقترت بعد ذلك من قضية الإبداع ، من خلال هذا البعد البيولوجى الأعمق ، من مدخل فريضة المدون (سنة ١٩٨٠) (٤٣) (والجنس من زاوية أخرى) . وهذا هو ما ورد تفصيلاً فى الجزء الأول من العمل الحالى بأقل قدر من التعديل .

٣ — ثم فى دراسة مقارنة لرباهيات الحلم ، وجاعين ، وسرور (سنة ١٩٨٢) (٤٤) ، انتقلت خطوة فى اتجاه آخر ، مستلهماً المراحل الأولى للنمو النفسى ، فرأيت أن الدفع للإبداع كما يظهر فى نتاج بذاته قد يرتبط بجرعة مقرعة من نقص الأمان ، أو « فرط التوجس » أو « خيبة التوازن » بينها (الحلم وسرور وجاعين ، على التوالى) . وقد وضعت المقابل لكل من هذه الاحتمالات مرضاً نفسياً بذاته ، أو عدة أمراض .

وعلى الرغم من أن هذه المرحلة قد كشفت عن إضافة دالة ، تجاوزت « التوازن التفرقات » ، « والدفع الغريزى » (دون رفضها) ، لتتقدم صحت أساس حركية « المعلومات » الصالحة للإبداع واللحمة عليه ، وهى

المُخرج

وفي محاولة لتقديم موقف قد يستلجح الإلام بأطراف القضية بدرجة تخفف قليلاً أو كثيراً من التناقض الظاهر، أطر آخر للمحاولات للتكليف بين هذه المراحل على الوجه الآتي :

استعمل أن أحدهن دراسة الإبداع الحيوي ونهض الإبداع كانت تركز - من حيث هو متعلق - على أخصية الشخص المعاني أن يكون مبدعاً بالضرورة البيولوجية، سواء ظهر ذلك في صورة الإبداع الحيوي (الحلم)، أو الإبداع الحياتي (تطور الحيلة وارتقاء النوع)، ثم لكن الإبداع للنتج رمزاً أو حيلة قبل أن يتفلسف آخر في شكل أحد صور الإبداع لا أكثر.

لكن دراسة العنوان الباكورة قد ركزت على دور طاقة العنوان في تحطيم القديم وإغتراق الوحي والتقدم نحو الآخر. ولا يظهر هذا أسرح ما يكون إلا في نوع خاص من الإبداع للنتج رمزاً، وهو ما أسميته الإبداع الحياتي، وإن كان في الوقت نفسه هو دلع جوهري في سائر الأنواع.

ثم جاءت الدراسة عن جدلية الجنون والإبداع لترتبط بين مرحلة التنشيط التلقائي (دراسة الإبداع) وكيفية المحافظة على ناتج هذا التنشيط بمحاولة توظيف السليح لحركة التنشيط أن تبقى في الوحي أو قريباً منه، ثم التكليف من ذلك، التحمل للوحي، ثم إقداماً نحو الآخر.

أما الدراسات الأولى والوسطى، فالتان أشارتا إلى حفز الإبداع من خلال قدر التوازن المرحل بين مستويات الصحة أو في مراحل النمو (نقص الألبان، فطو التوجس)، فأنها تشير إلى العمليات المساعدة في عملية التنشيط البيولوجي التلقائي من جهة، وحركة الولايف الإبداعي من جهة أخرى.

وعلى ذلك، نعود فنؤكد أن ثمة فرقاً ضرورياً بين التنشيط البيولوجي المعاني اللازم لحركة المعلومات التي لم تتمثل في الكيان الكل مثلاً كلياً، والتفكيك الإرادي اللازم والمواكب، بخاصة تفكيك التركيب الجليد الذي يمكن أن يحول بين هذا التنشيط وإعادة التوليف.

وإذا كانت عملية التنشيط الأولى تنتمي إلى الإبداعية البيولوجية، فإن عملية التحطيم والاقتران تنتمي إلى إبداعية العنوان بدرجة مناسبة من الإرادة الغائية والوحي الفاعل للنشاط.

وتصير آخر فإن مرحلة الإكتمال البيولوجية الثالثة (في دمل التمتعة والبسط / إيقاع)، لا تصبح ناتجاً إبداعياً متميزاً ورمزياً إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصياغة في جرة مكثفة غزيرة وكثيفة، ولإعادة حاسمة ووحى مستقر. وهذه المرحلة الأخيرة - مرة ثانية - هي التي تتطلب قراءاً هائلاً من الطاقة التمتعة بالوحي والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الحياتي أو التلقائي)، التي تكون قادرة على الحفاظ على جرة التنشيط حتى نهاية الإبداع للنتج.

وهكذا نرى أن طاقة العنوان إنما تسهم أساساً في المساعدة على

المآزق - للمواجهة - المخرج

المآزق

ولا بد أنه قد وجبت الآن ضرورة مراجعة هذه الدراسة الباكورة من العنوان من خلال المراحل اللاحقة خاصة. والتساؤل الذي يطرح نفسه بدهاء يقول :

إذا كان الإبداع فعلاً بيومياً، يحدث تلقائياً مع الإبداع الحيوي في النوم الحالم (الحلم)، ومن ثم يصبح الشخص المعاني مبدعاً بالضرورة، وإذا كانت جدلية الجنون والإبداع - على مختلف مراحل العملية الإبداعية - هي الفصل الحاسم في أي عملية إبداعية، فما الحاجة إلى طاقة غريبة بكل هذا الدفق والدفع ؟

المواجهة

١ - لا بد أن نتعرف ابتداء بمصوغة - أو علم إمكان - وضع العملية الإبداعية ذاتها تحت مجهر البحث العلمي؛ إذ كل ما هو متعلق لنا هو : إما نتائجها، وإما مبدعها، هذا فضلاً عن الوحدة الزمنية التي تستغرقها آخر مرحلة لازمة لاتباق الإبداع؛ إذ هي لحظة شديدة التنكيف شديدة القصر (لا تبلغ إذا قلنا إنها جزء من ثلثة، برغم فساد قياسها بهذا المقياس المعاني من حيث المبدأ). وقد تكون هذه الحقيقة في ذاتها هي التي تسمح بتتبع الدلائل إلى العملية الإبداعية وتبرده، مع اختلاف الرؤى؛ الأمر الذي يؤدي إلى بعض التباين الظاهر.

٢ - لا بد من التنقيح في الأبعجبة المستعملة في تناول هذه القضية للكثفة المعقدة، فلا يجوز الخلط بين نهض الإبداع، الذي يتم في جلور العملية الإبداعية، ونتائج الإبداع، علماً أو أدباً أو تشكيلاً، أو بينهما وبين سيات المبدع ومواقبه وفكراته.

٣ - لا بد أيضاً من التمييز بين المطلق إلى قضية الإبداع بوصفها أحد عوار الحياة لكل الناس (بل لكل الأحياء، بلا استثناء)، وتناولها في حدود العمل المبدع ناتجاً متميزاً في أي مجال من مجالات المعرفة، علماً أو أدباً أو تشكيلاً.

٤ - لا ضرر من تصنيف الإبداع للنتج (رمزاً أو حيلة) في أشكال متعددة، متوازنة أحياناً، متبادلة أحياناً، مكثفة أحياناً، ومتصاعدة (مهيركية) كثيراً؛ فمعد البدايات (في دراسة العنوان والإبداع) فركت بين الإبداع الحياتي، والإبداع التواصلي، وفي آخر ما نشر لي في هذا الصدد^(١٠)، ميزت بين الإبداع التلقائي والإبداع البديل، فضلاً عن الإشارة إلى الإبداع المجهض، ومحاولة تمرية الإبداع الزائفة. ولحمية هذا التصنيف هي في تأكيد ضرورة التعامل مع كل نوع بمرعرات مختلفة من التطبيق الممكن.

٧ - إن محاولة ترويضها بالتعليم الشرطى ، أو إيداعها بالإعلاء والتعويض السطحى بالنتاج والسيطرة ، هى وسائل مرحلية ، إن نجحت فينبى أن نؤكد على طبيعتها المرحلية ، ولا أعقلت النمو فى الهبة .

٨ - إن التغافل عن حسابات غريزة العدوان وتأثيرها قد يكون مستوراً عن الحروب والتمييز الطبقي للمعلن والمخفى بين الأجناس والطبقات الاقتصادية والاجتماعية والأديان ؛ الأمر الذى زادت مضاعفاته وتضخمته خطره ، بخاصة بعد تملك أدوات الدمار بلا حدود ، على نحو يهدد السلام البشرى بل بقاء النوع الإنسان أصلاً .

٩ - إن الحل المستور يتطلب إعادة فهمنا لمراحل تطور الغرائز ، فيها يعد الإدبال والتسامى ، نتيجة لتألف مع وظائف أخرى ، ومع بعضها البعض ، فى تصعيد مستمر .

١٠ - إن الإدباع الحلقى بمواصفاته الفارقة ، وبخطواته المميزة ، من تحميم وإعادة صياغة ، ثم ما يترتب على ذلك من تبدل واضطهاد وإصرار وتحد ، هو أقرب الصور للعدوان الحضارى مباشرة دون إعلاء أو إيدبال ، ولكن بالمضى التوافقى والولاقى الأمل .

١١ - يبدو أن إتاحة الفرصة لمل هذا الإدباع بجرعات متزايدة ، ولأعداد متزايدة ، هو الرقابة الأولى من مخاطر الدمار الشامل فالافتراض ، الذى تهدد وجود الإنسان فى مرحلته الحالية .

١٢ - إن توظيف طاقة العدوان فى الإدباع - بكل أشكاله ومستوياته - لا يتناقض مع نظرية التنشيط الدورى لأجلية الإدباع ، ولا مع الجدلية الضرورية فى مواجهة نقيض الإدباع (الجنون السلبى التناثرى) .

١٣ - إن ثمة تعديلاً قد أضيف فى هذه المرحلة من تطور فكر الكاتب ، بحيث لا يعل من دور طاقة العدوان فى تحميم القديم (مغام التنشيط الدورى يقوم بالتمتع تلقائياً) ، لكنه يركز على قدرة طاقة العدوان على الاقتحام ، اقتحام طبقات الوعى للمبدع ذاته ، واقتحام استاتيكية السكون ، ثم اقتحام وعى التلقى .

١٤ - إن دراسة أنواع الإدباع من منظور بيولوجى الجنود ، وظغنى المحتوى ، غالى المدغم .. سوف تفتح آفاقاً جديدة لبحث تبنى على نفرة جديدة تسهم فى مسار الإنسان وتكملة ، ولا تركز على سبائه وإقتنائه الطرقيه ؛ فبرغم ما فى ذلك من إسهام إيجابى لا جدال فيه ، فإنه يحتاج إلى أن يُستوعب فيها هو كل غالى أشمل ، فيوازن التضخم المتحرف للمهدد لمسيره الإنسان^(٣٦) .

استيعاب التناثر (البيولوجى التلقائى) ، ومن ثم المحاولة دون المودة الساكنة التى تنموج تلقائياً كل ما يتجه النضج الحيوى من حركة وتنشيط قادر على التالى فى الحلقى والإدباع (عند كل الناس - من حيث البدأ) .

وعلى ذلك يكون إسهام العدوان الإيجابى (فى الإدباع الحلقى بوجه خاص) ، كما جاء فى هذه الدراسة هو :

١ - العمل على تكتيف جرعة التنشيط لاختراق طبقات الوعى الذاتى ، وتأكيد الرحلة والتميز عن الآخر ، وتحمل التهديد بالفناء بوصفه أحد مخاطر عمق التغير .

٢ - ثم يرتبط دوره أيضاً بالحفز لاختراق وعى التلقى (وليس الاكتفاء بدخفته) .

٣ - ثم إن الأمر يحتاج إلى مزيد من الطاقة للحيلولة دون التناثر (فى شكل إدباع بدلى مجهض أو سلبى ، فى بعض صور الجنون والانسحاب والتجمد) .

٤ - وأخيراً فلها (طاقة العدوان) تساعد على التايرة لإكمال حركة الإدباع وصلتها وتصميمها ، إلى أن يتم الناتج الإبداعى ، بخاصة النوع الفائق منه^(٣٧) .

الخلاصة

ومن هذه المقدمة ، فالراجحة ، نستطيع أن نخلص إلى ما يلى :

١ - إن نظرية الغرائز بصورتها الجديدة من متعلق علم الإثنولوجيا قد عادت لتأخذ حلقها فى فهم سلوك الإنسان وتطوره .

٢ - إن التسليم بنظرية للغرائز يرتبط ارتباطاً مباشراً بتأكيد ورواة العادات المكتسبة (حق لا يصح الفصل بينها عموقاً لى تحطيط مسئول لتطور الإنسان) .

٣ - إن غريزة العدوان أعمق وأكثر خطورة من غريزة الجنس ، ومع ذلك فهى لم تأخذ حلقها من الدراسة والبحث بالقدرة المناسب .

٤ - إن القصر المتاحة للتعبير عن العدوان فى حياتنا المعاصرة نادرة ورواة بحيث تجعل إسهام دراسة هذه الغريزة خطراً أكثر تحديداً .

٥ - إن الصور المحورة للتعبير عن هذه الغريزة وتراكباتها شديدة الخطورة ، لافتقار الإنسان إلى الجهاز المناسب الصالح للتحكم فيها مباشرة .

٦ - إن إنكارها - أو إسهاماً - استسهالاً خطر لا يتفق مع مسئوليات العلماء المعاصرين ، مهما كان التعبير مقنعاً تحت وهم أى أمل أخلاقى أو حلم مثالى .

- (١٣) لم تذكر التجربة، وبخاصة جرائم العنف، ككفلس والسلب والإكراه، لأنها تحدث من الشكل القبول الإيجابي للعدوان. والجريمة غير متوقعة؛ فهي صفة للمجتمع بأكملها، برغم أنها تغير مباشر من العدوان.
- (١٤) كلا من ستور (Stor, 1970) وأنظر القراءات، وألفرد ألفر.
- (١٥) يقول تيتيرين: «... إن القاعدة أن كل الأنواع قد نهجت في تحقيق الصبر دون أن يقتل أسدعا الآخر. وفي الحقيقة أنه حتى مجرد إسالة الدمع يحد حدثاً نادراً ما يها. والإنسان هو النوع الوحيد الذي يمارس القتل الجاهل». الرصيد ذو الوضوح التام في مجده».
- (١٦) لاحظ كلمة «العوة»؛ الأمر الذي يحتاج إلى الجبهة ذاتها حتى يحقق ذلك في أمان كاف.
- (١٧) معظم أنواع العصاب، وروا اضطراب الشخصية من النوع السيل (schizoid personality disorder) هو الأرباب إلى هذه الحالة. وكان هذا هو اهتمام فرويد بالأول. وهو ما يفسر اهتمامه بالعصاب. أكثر من اللذان... بشكل عام.
- (١٨) القسام، واضطراب الشخصية من النوع النطش (Personality pattern disorder) هو الأرباب لهذا النمط.
- (١٩) هذه المرحلة تحتاج إلى تفصيل لا يمكن أن يتروعه هذا البحث. ثم إن ما يعم في هذا البحث في نظام الأول هو عرض الحقل العصبي لخطى لانتقال العدوان. وليس الصورة الترفعية لمخاضات كيت.
- (٢٠) قد يكون موقف سفير من جميع الأخر هو موقف مدبح بالضرورة؛ من هذا المنطلق على وجه الخصوص.
- (٢١) الأسس النظرية لكلمة العدوان Aggression وهو gradated حيث gradus تعني خطوة Step، في حين تعني أنه اتجاه Towards. وهذا يعني - كما نال - التحرك إلى أمام Moving Forward. وفي اللغة العربية نجد ما هذا من أكثر المبادئ اختصاراً وترقياً من السياق الكامل. وصورتها هنا لا تستند لتقديم إلى أمام، حيث: هذا مدونا: (يضع العين واليد) جرى وأحضر، وهذا مدونا: (يضع العين ويضع الرأس) قلته وكبحر الحد. وكان اللغة العربية قد جعلت الحد القاصم بين العدوان الذي هو تقدم، والعدوان الذي هو اعتداء، فربما كذا مجازاً حدوداً معينة.
- (٢٢) يمين النمرائي (١٩٧٥): تحرير المرأة وتطور الإنسان؛ نظرية بيولوجية. - لليلة الإيجابية القوية، ١٢، العدوان ٢ - ٣.
- (٢٣) ذكرت غالبية هذه التعديلات كما هي مصاحبة للمعالم الأولى في كتابة هذه الدراسة من العدوان والإبداع. ولم أضف إليها إلا الإشارة إلى بعض التغيرات التي نراها منها، وأخيراً في كل من كتيبي الطب بعصمة القفلة، والأدب بعصمة من خمس، وكذلك القفلة - ٢ - بشأن ما يتصل بالثقافة ووسائل التحفيز وأحواله.
- (٢٤) وقد توثقت هذه العلاقة بفرض اقتراحه على إحدى طالبات، فكتبت بعملي رسالة ذكرته في الطب النفسي، لبحت القفلة بين نظام العدوان السلي والإيجابي في مسار العلاج الجسمي.
- عزة البكري: ظاهرة الاكتئاب والعدوان في العلاج النفسي الجسمي، رسالة ذكرته، كلية الطب، جامعة القاهرة ١٩٩٠ (غير منشورة).
- (٢٥) وقد تحقق ذلك في البحث المشار إليه في المنشأ السابق حالاً؛ وقد ما تحقق في بحث آخر في مجموعة العلاج الجسمي نفسها.
- نجدة النمرائي، (١٩٨١) دراسة (إكلينيكية في بعض حالات الإرثانية من خلال أعراضها - عرقية - ترويضية). - رسالة ماجستير. كلية الرياض، جامعة عين شمس.

- (١) لم من التكرار الذي لا مفر منه أشير إلى التبع الفيزيولوجي الذي تصدر عنه هذه الدراسات الثلاثة، بوصفي في بؤرة التجربة مشاركا إيجابياً، وليس ملاحظاً واحداً حسب، مع تمدد أشكال المشاركة بين الممارسة العلمية، والمراجعات العلمية، والإنتاج للبعث في الأدب على مستوى الإنسان والتفاني.
- (٢) يقول آرثر كوستلر Arthur Koestler... إننا لو تيمنا لخط الجنون الذي سار عليه تاريخ الإنسان فإنه قد ظهر أن هناك احتمالاً كبيراً أن هذا الكائن المسمى Homo Sapien ليس سوى خلوق بيولوجي شدة، ناتج من خطا واضح في عملية التطور. ويقول في موضع آخر: إن ظهور القشرة الخلفية الجذبية Neocortex (في الإنسان) هي للثال الوسيط في التطور الذي أعطى نوعاً من الإبداع ضرورياً لا يعرف كيف يستفيد من استيعابه.
- (٣) يختص هذا البحث أساساً بالعدوان بين أفراد الجنس نفسه Intraspecies دون سواه.
- (٤) وكان الموقف أنصف بالنسبة لفرويد لولت Thannston والمجلة Eros (الحب / المثل) (البلد...).
- (٥) عدد إريك فروم أربع عشرة قبيلة من القبائل غير السكيرو الأرض المحفورة (مثل قبائل الإنكس Ecos والبينجاس... وغيرها) ممن عندهم جماعات لا تتصف بالعدوان التحسلي أصلاً.
- (٦) يلاحظ بعض السلاويين (مثل ج. جولارد وزملاءه) إلى حين العدوان ببساطة أحد مظاهر الضال للسلوك أساساً.
- (٧) نمان تحفظاً إزاء استيعابه كلمة كرية offensive لأي أثر بيولوجي؛ حيث إن العيب الذي جعله كريباً ليس في وجوده وإنما في نقصه من الكل.
- (٨) برغم عدم أولوية الفكرة فرويد من وجود غريزة عامة بالعدوان فإنه ذهب - كما نلاحظ التأكيد هنا - إلى أنها غريزة تحرم الحياة بشكل ما، في حين ذهب فرويد إلى أنها أقرب إلى التسليم والهدوء.
- (٩) وأمل هذا ما حاول الجيوس فيزيومون تأكيده في حديثه عن العصب والعدوان (وهو يرافقه يميناً) في قوله إن العصب... هو جزء لا يتجزأ من الحب ومن كل الصفات والمتعلقات ضد الموت والآخرة للمهدة. وإضافة إلى هذا فإن هناك شيئاً صعباً ونيذاً في العدوان: هو أنه جزء من كل الأساليب الإبداعية. (وهو) لم يذكر كيف كان ذلك، وهذا ما سنحاول الوصول إليه في نهاية البحث).
- (١٠) في حديث إريك فروم عن العدوان بما هو تأكيد للذات Self Aggression، حاول أن يدمج العدوان بوصفه خطوة إبداعية (ضد الكوس بما هو خطوة رجوعية).
- (١١) يمين النمرائي: دراسة في علم السيكولوجيا ١٩٧٩ (شرح سر العلمية) دار طولة للطباعة.
- (١٢) كما يمكن الرجوع إلى عرض إريك فروم (للحال نفس الحديث، في كتابه وطرحه عدوانية الإنسان) في تطوير وجهة نظر فرويد في نظرية العدوانية والتسليم و Freud's Theory Aggressiveness and Destruction في تسلسل واقع منذ مدحا أولاً ثلاث مقالات في الجنس (١٩٥٥) جزءاً من المكونات الفرائدية Component instincts لفرويد الجنس، ثم أضاف شك في وجودها بما هي غريزة مسقة (حالة حافة الصغرى سنة ١٩٥٩) حتى أمكنها مسقة في ما فوق مبدأ اللذة ١٩٦٠، دون الانتاج كامل، وكيف قرباً إبتداه بما أسفه غريزة الموت؛ أي أنه نظر إلى فاعليتها السلبية والاضطحية أساساً. وظل يستمر في التطورات التالية حتى قرب وفاته ١٩٦٨، حيث أكد أنشأ... إن العدوانية مصفة عامة هي ظاهرة غير صريحة، وهي تؤثر في الرض (لاحظ استيعابه عدوانية Aggressiveness وليس عدوان Aggression التي نادراً ما كان يشير إليها، والتي هي موضوع بحثنا هنا).

تسمح باستجاب هذه الطاقة في مختلف أشكال الإبداع ومراحله ومستوياته.

(٢٩) لا تستند هذه الدراسة على نصوص معينة بقدر ما تستلزم ، في السياق ، بمستقلات من قراءات مرواية . لذلك فضلت أن أحفظ للمراجع الأولية كما أقيمت في العمل في صورتها الأولى ، لا يوصفها مراجع محددة ، بل يوصفها إطاراً عاماً متفاعلاً مع الأرضية التي نشأ فيها هذا الفكر . فهي قراءات مرواية ، ولكنها ليست جوهراً يرجع إليه ، بحيث تقلل الأهمية في موقعها نفسه حتى لا يرفضها منها الدعم المتكامل . ولا أريد أن أسن بذلك سعة لا أوافق على تميمها ، لكن متسلح بعضي - حالاً - في ذلك . وبالإنساق إلى ذلك فإن قيمة قراءات لا غنى عنها بما للتعلم منها ، بحيث أحسب أنه لا يمكن الحوار مع ما جاءه هذا العمل بغير الإنكسار الكلي بكافة جوانبه .

ومن أهم تلك القراءات الموصى بها :

سبحموند فرويد : « ما بعد مبدأ اللذة » : ترجمة محمد عثمان نجيب ، دار المعارف ١٩٦٦ .

يحيى الرخاوى : « تحرير المراكمة وتطويع الإنسان » : نظرية يورافوجية . للجنة الاجتماعية القومية ، المجلد الثاني عشر (المجلد ٢ ، ١٩٧٥) .
— : « دراسة في علم السيكويكولوجي » : دار الغد للطباعة والنشر ١٩٧٩ ، القاهرة .

— : الإبداع الخيوى ونهض الإبداع . فصول ، للمجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٦٧ — ٩١ .

— : جدلية الجانوى والإبداع فصول ٦ ، ٤ ، ١٩٨٦ : ٣٠ — ٥٨ .

Alliso, C.C. (1972) *Guilt, "Anger and Control"*. New York: The Seabury Press .

Arieti, S. (1976) " *Creativity: The Magic Synthesis* " New York : Basic Books

Corning, W.C. (1975) " *Violence Depends on your Point of View* " .

Doyal, J., Corning, W.C. and Wilkows, D. (1975) " *Readings in Psychology: The Search for Alternatives* " . New York: Mc Graw-Hill Book Company .

Fromm, E. (1973) " *The Anatomy of Human Destructiveness* " . New York: Farrar, Straus and Giroux .

Storr, A. (1970) " *Human Aggression* " New York: Atheneum Publishers .

(٣٦) — (١٩٧٨) مقدمة في العلاج النفسى الجمعى : عن البحث في النفس والحمية . القاهرة : دار الغد للطباعة والنشر .

(٣٧) التمثل بين مفاهيم المعالجة والمدم : قراءة في لآلئ آفة لآلة لتجيب عنقود ، الإنسان والتطور ، عدد ١٩ ، من ١٢٢ — ١٥٦ .

(٣٨) — (١٩٨٧ ، ١٩٨٨) : قراءة نقدية في « بيع نفس بشرية » لـ محمد النسي تقييل . الإنسان والتطور ، ٣٣ ، ٣٢ ، ٩٨ — ١٦٦ .

(٣٩) — (١٩٨٣) الموت .. للحلم .. الرأيا : دراسة في روية الأنايا لقصص خفيم . الإنسان والتطور ، ١٥ : ١٠٨ — ١٣٦ .

(٣٠) يحيى الرخاوى : من قصيدة « الله الصغر » (لم تشر بعد) : التمثل لمل فارس ، ما لأصل للآلئ الحيلة «تغير» الرغوى للآلئ بالمدم . [كأنّ منّ السّم في نهض الكلام ، نقل جيلان] .

(٣١) الأمير الذى عاقبت منه في قرمان لشمر أحمد زوزور ، وإلى أحمد إليه تابة صبراً ونحوها . يحيى الرخاوى (١٩٨٦) .

هوامش وهوامس حول شمر أحمد زوزور . القاهرة ، أبريل ، عدد ٥٨ ص ٧٨ — ٧٩ .

(٣٢) يحيى الرخاوى : دورات الحيلة وضلال الحوار (لغات والتشويق في حوارات تجميع مخلوقة) . « فصول » ، للمجلد التاسع . العدد الأول والثاني . أكتوبر ١٩٨٠ : ص ١٥٣ — ١٨٨ .

(٣٣) يحيى الرخاوى جدلية الجانوى والإبداع « فصول » ٦ ، ٤ / ١٩٨٦ : ٣٠ — ٥٨ .

(٣٤) — (١٩٧٢) : مستويات المصحة النفسية على طريق التطور القرصى ، في : حيرة طبيب نفسي ، دار الغد للطباعة والنشر ، القاهرة ص ٢٠٣ .

(٣٥) — (١٩٨٠) « المعادون والإبداع . الإنسان والتطور ، ٣ : ٤٩ — ٨١ .

(٣٦) — (١٩٨٢) رياضيات ورياضيات : وقراءة في الحرام وسرور وجامع » (دراسة مقارنة لما كتبه الرياضيات فلات من « وقتب البز وباد ، وموقف بالرائى وموقف ككتلى على التوالى) . الإنسان والتطور ، ٩٨ — ٩٨ .

(٣٧) — (١٩٨٥) . الإبداع الخيوى ونهض الإبداع . « فصول » ، للمجلد الخامس ، العدد الثاني ، ص ٦٧ — ٩١ .

(٣٨) إن الدعوة إلى استنباط المدون في حركة الإبداع لا يمكن أن تقتصر على تنمية المواهب ، أو الحفز على الإنتاج الإبداعى ، بقدر ما تشير وتوصى بضرورة خلق عيظ من الحرية والحركة والمصيرية في مجالات الحيلة كلها ،

محمّد

خصوصيات الابداع الشعبي

نبيلة إبراهيم

« ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا خص بها قوما دون قوم ، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين حياته في كل عصر .
(ابن كتيبة - الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٦٢ - ٦٣)

« الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقصر في الجودة ، أو غير مبالغ في بلوغ اللذي في النقصه » .
(الفارابي - ديوان الأصب ، ج ١ ص ٧٤)

يبدو الحديث عن « الإبداع الشعبي » ، للوهلة الأولى غريباً وربما كان متبرأ ، فقد ظل الفكر النقدي على مدى الزمن وإلى يومنا هذا لا يتحدث عن الإبداع - إذا عرض له - إلا منسباً إلى الفرد البدع . ومع مضي الزمن ، وتواتر هذا الفكر استقرت في الأذهان فكرة أصبحت من المسلطات مؤداها أن الإبداع نشاط فردي ، ينشأ عن تجربة فردية . وحين نتحدث عن الإبداع الشعبي ، الذي هو إبداع جماعي بالضرورة ، تنشأ مشكلة ذات وجهين : الأول يتعلق بتعريف الإبداع من خاصية الفردية ، والثاني يتعلق بكيافيات هذا الإبداع وعصوياته . وليس من هدف هذه الدراسة مطلقاً أن تنفي فردية الإبداع الأدبي والفني بعمامة ، ولكنها تسعى إلى تأكيد ظاهرة الإبداع القروي . ومن هنا فإننا نواجه في هذه الدراسة صعوبة أولى في مواجهة فكر ستر . وصعوبة أخرى في ارتداد مجال لا أقول إنه مجهول كلي ، ولكنه ظل مهملاً لا يكتسبه من شكوك .

١ - حتمية التعبير الشعبي

ترجع حتمية التعبير الشعبي إلى أنه يندم المكون الأساسي في حضارات الشعوب ، وإذا كانت الحضارة ظاهرة اجتماعية عملية ، فلأن التعبير الشعبي بكل أشكاله ونماذجها الفنية وغير الفنية لا يكت وجوده إلا وهو متمركز في الزمان والمكان اللطوين . وتعد اللغة المحرك الأول لكل حضارة ، لأنها هي التي تشكل مجموعة النظم الإشارية التي يمتلح عليها الناس فيما يخص بكل وجه من وجوه حياتهم . ولذا فإن اللغة الطبيعية تحمل مكان الصدارة في الاتصال البشري . ولا يمكن أن تحت اللغة ، بوصفها نظاماً إشارية ، ما لم تكن متغلغلة في البنية الحضارية ، كما أنه لا يمكن لحضارة أن تعيش ما لم تكن منصحة من هويتها في بنية اللغة الطبيعية .

وتعرف الحضارة بأنها حصة من الذكريات التي تعبر عن نفسها في شكل نظم فكرية تكشف عن كنهها في كل مظهر الحياة اليومية ، وفي حصة المعارف والفنون التي تعد المنوع والمزجوب فيه قولاً وفعلًا ، وفي كل شكل من أشكال الإبداع التي تنهها الجماعة وتكتشف فيها أبعاد إدراكهم للمحدود في حياتهم ، وألا محدود فيها وراء ألقهم المحسوس^(١) .

وإذا فهمنا الحضارة بهذا المعنى فإننا نرتب على ذلك النتائج التالية للربطة بالتعبير الشعبي ونؤكد حقيقة :

أولاً : إن الحضارة ظاهرة اجتماعية ، وهي أساس بناء المجتمع ونظامه . ولا تتجسد الحضارة دور الفرد ، بشرط أن يكون هذا الفرد ممثلاً للجماعة ومقرراً لارتباطها ، أو على الأقل عاكساً عليه .

ويتم هذا من خلال مسارات ثلاثة : للمسار الأول ، هو الذى يسمح بالإضافة الكمية للمعروف الجديده المصاحبة لتغير الأزمنة . والمسار الثانى ، هو الذى يعاد فيه توزيع محتوى الموضوع حل الأشكال الجديده ، بحيث تتداخل فيها وتتألف معها ، فالناصر الأسطورية ، حل سبيل المثال ، يعاد توزيعها في أشكال جديده من القص لتسهم في خلق إبداعي جديد .

وأما للمسار الثالث فهو الذى يلغى جوابات من القديم ليحل عليها ما هو جديد ، فمن أهم سمات الثقافة الشعبية أنها تحجم نسيان بعضها من أجل خلق ما هو جديد ، وذلك تلبية لطبيعة الإنسان الذى يسعى دائماً إلى التغير والتجديد . فلذا كان المهاد الفكرى والاجتماعى لم يعد ملائماً لرواية السير الشعبية - مثلاً - حل نحو ما كانت ترى من قبل ، فإن العقل الجمعى سرعان ما ينسى رواية هذه السير لحساب نط آخر جديد من القص .

ونخلص من ذلك إلى أن التراث الشعبى عملية طبيعية تتسنى كل الانتماء إلى العملية الحضارية ، فهو لم يوضع وضعاً ، وإقفاً نشأ من خلال عملية معقدة ، تراكمت فيها المعارف المحلية والكونية . وهذه المعارف تظل تنقى وتغربل حتى تستقر في تشكيلات فنية ذات قيم إشارية عالية ، ولهم جمالية شديده الخصوصية . ولا يتم هذا إلا من خلال اتفاق جماعى سرى وضفى ، بحيث يصعب مراقبته أو تسجيله . وبسبب كل هذا فنحن نتحدث عن حماية التراث الشعبى الذى يشبه حماية الفرائز . والفرق بين الفرائز والتراث الشعبى ، أن الفريزة ثابتة ، وأما إن تركت دون كبح أو تنظيم كانت عامل دمار للإنسانية . أما التراث الشعبى فهو أكبر عامل حل تنظيمها وتحليلها المعايير اللازمة لنشاطها وسلوكها .

لقد مضى زمن كان ينظر فيه إلى التراث الشعبى حل أنه إفراز الطبقات المسخرة من الشعب ، وربما ما يزال لهذه النظرة أثر في تقويم التراث الشعبى . ولا يعد هذا تصوراً في فهم طبيعة التراث الشعبى فحسب ، بل في مفهوم الحضارة بصفة عامة . حل أن هذه النظرة تنفرد حل مستوى العالم نتيجة التطور الذى حدث في العهود الأخيرة في نتائج العلوم بصفة عامة ، والعلوم الإنسانية بصفة خاصة . ولم يكن التراث الشعبى بصفة عامة ، والأدب الشعبى بصفة خاصة ، يثنى عن التأثير بكل ما هو جديد في هذه الدراسات . ومن هنا كان التطلع إلى ضرورة الاهتمام بهذا التراث لا بوصفه إفراز الطبقات للمسخر ، بل بوصفه ملكية قومية ، لكل فرد في المجتمع فيها نصيب .

٢ - خصوصية التعبير الأدبى الشعبى

يقول « بروب » في كتابه « نظرية الفولكلور ونظريته » : « إن الفولكلور (وهو يعنى به في هذا المجال ، الأدب الشعبى) يمتلك عدداً من الملامح الخاصة التى تختلف إختلافاً حاداً عن الأدب الفنى ، إلى درجة أن نتائج دراسة الأدب الفنى تعجز عن حل كل مشاكله » (١) .

ثانياً : إن الحضارة تصب على حصيله الماضى الذى ثبت في شكل النظم المراسخة في حيلة الجماعه ، اللغوية وغير اللغوية . وقد نجد من يتحدث عن بناء حضارة مستقبليه . واستعمال لفظ حضارة في هذه الحلة يكون من قبيل المجازة ، إذ لا يعنى ذلك سوى خطة عمل ذات أهداف مستقبليه . فلذا أصابت خطة العمل هذه فيها بعد ، حصيله يمكن أن تضم إلى رصيد الذكريات الماضية المراسخة ، فلها تمد عندئذ إضافة حضارية .

ثالثاً : إن الحضارة بوصفها نظاماً إشارية ، لا بد أن تترجم في النهاية إلى نصوص ، فاللغة في النهاية هى التى تتناقل ، وهى التى تترجم إلى معنى تفهمه الجماعه وتقبله ؛ ومن ثم يكون النص حل الدوام قابلاً للفهم وإعادة الفهم ، كما يكون قابلاً للإضافات للترجمة (٢) . وهذا هو السبب في أنه ليس هناك حضارة من الحضارات لم تسجل من خلال اللغة في أى صيغة من الصيغ المعروفة في التعبير الجمعى . وقد تكون الكتلة المسجورة للشكلة في شكل بناء أو مثال مكوناً من مكونات الحضارة ، ولكن هذا التشكيل المسجور لا يصل منزله إلى فكر الجماعه إلا إذا صاحبه اللغة ووضعت في قلب الأحداث التاريخية أو الأسطورية . وهذا لصح اللغة هى السجل الحضارى الذى يصل الماضى بالحاضر .

وأخيراً : إن حركة الجماعه في إطار حضارتها تكون وفقاً لقيم موضوعه تهم الجماعه بأسرها ، وليس وفقاً لرغبات ذاتية . والفرق كبير بين الرغبة والقيمة ؛ فالأول تتبع من داخل الإنسان بدافع حاجات « الأنا » الخاصة ، ولهذا فلها قد تكون بعيدة عن الخير والعدل ، أما الثانية فهى تكشف من الخارج ، وقد تكون مضادة للرغبة الذاتية . ومعنى هذا أن الحضارة تؤسس حل مجموعة من القيم الموضوعية التى يفرزها الحسى الجمعى والفكر الجمعى ، وليس حل مجموعة من الرغبات التى لا تلبى إلا حاجات مؤقتة . وإلى هذه القيم الموضوعية تنسب القيم الأخلاقية والدينية والاجتماعية ، وهى تمثل مجموعات الأسمدة الثلاث التى تقوم عليها كل حضارة من الحضارات ، وهى مجموعات الأسمدة الثلاث التى يفرز عليها التعبير الشعبى (٣) . وكيف لا ، وهى الأسمدة التى تمجد التوازن بين العقل والروح حل المستوى الفردى والجمعى معاً !

وبخلاصة القول إن الحضارة التى يعد التعبير الشعبى مكوناتها أساساً لها ، نظام إلى يحكم جمع المعلومات في صميم الجماعه وينظمها ويحفظها فيه حتى يكون لها استمراريتها وديمومتها . وهناك مظهران لهذا الدوام : دوام النصوص في الذاكرة الجماعية ، ودوام الشفرة . ومن الممكن أن تعيش النصوص والشفرة معاً ، ولكنه في كثير من الأحيان تبقى النصوص وتحظى الشفرة . فالمكتبات الخارجية ، حل سبيل المثال ، مازال تحكى حتى اليوم وإن غابت عنا شفرتها إلى كانت ملازمة لها في زمن تاريخى محدد . وهذا يعنى أن حيلة النصوص أطول أمداً من نظم الشفرات . حل أن النصوص القديمة تظل تستقبل مع تقاليد عبر السنين بطبيعة الحال إضافات جديدة . وهنا يحدث ما يسمى بالاختلاط الحضارى للنصوص .

تتقطع ، وسيظل الصوت مقترناً به ما بقيت الحيلة ، فعل الرغم من أن الصوت ينتهي مع مسافته الزمنية فانه قليل لأن يسترجع تماماً كما يسترجع الزمن ؛ فالإنسان الشعري قد تتور الرتبة في داخله لاسترجاع موال سبق له أن سمعه ، فهو يعتقد ببقائه إما لنفسه أو لنفسه وبغيره . وقد يجد الرتبة في أن يمد على أسباع غيره حكاية أو مثلاً شاعياً ، أو غير ذلك من أشكال التعبير الشعري .

وهنا يتخلل التفرق الجوهري بين الكلمة المسموعة والكلمة المكتوبة ، فالكلمة المسموعة تسترجع بنائه على رتبة من داخل الإنسان نفسه ؛ أما الكلمة المكتوبة فإن استرجاعها لا يتم إلا عن طريق رؤيتها مكتوبة مرة أخرى ، فلذا استعان الإنسان بذاكرته في استرجاعها ، فلذا تكون قد تحولت عنقل إلى صوت مسموع داخلها^(٢٧) .

على أن استرجاع الكلام المسموع يكون أيسر كثيراً ، ويكون الدافع الداخلي أقوى ، عندما يكون هذا الكلام قد صيغ صياغة فنية تقوم على الإبداع والتشكيل مقروصين أو مجمعين ، ليجر من تجربة جمية مخترقة بهم الجماعية . وهذا هو السر في وفرة أشكال التعبير وتنوعها في الإبداع الشعري ؛ إذ هي بمثابة الطاقة المخالطة التي تنفد وراء المعلومة لتضمن وصولها إلى هدفها .

وكل هذا يؤكد أن الشفاعة جوهر عملية الاتصال الجمعي ، ويدونها لا يكون هناك تعبير جمعي أو موشاف وتهم جمية . وفضلاً عن هذا لا يكون هناك استمرار للثبات مع ما يلمسه مفهوم الاستمرار من تعهد وتعلق مستمرين .

وفي هذا المجال يعتقد « أرنج » مقارنة طريقة بين بعض الحواس للمسئلة في كثير أو قليل من أداء عملية الاتصال الجمعي ، ليثبت أن أكثرها كثافة بطيئة الحال هي حاسة السمع . فحاسة البصر لا ترى إلا السطح ، وهي لا تنفذ إلى العمق إلا بقدر محدود ، ولا بد عنقل أن تغير العين اتجاهها . ومعنى هذا أن العين لا ترى في الوضع الواحد إلا ما يقع في مجال بصرها ، فإن شامت أن ترى غيره فلا بد أن تغير من اتجاهها .

وبمثل فلن حاسة اللمس لا تلمس إلا السطح ، فإن شامت اليد أن تلمس ما هو أصعب من السطح ، لم تستطع الوصول ، مهما كانت قدرتها ، إلا إلى مدى محدود للغاية . وفضلاً من هذا فإن ما تجزئه حاسة السمع وحاسة اللمس على المستوى السطحي والمستوى العميق لا يخلص إلا صاحبه .

وبمثل فلن حاسة الشم ترتبط كل فرد على حدة ببلله الخارجى . فلذا حدث أن كانت الاستجابة جماعية لشم رائحة قوية مثل عطرورة ، مثل الدخان ، فإن الاستجابة الجماعية في هذه الحالة تكون آتية ، وليس لها علاقة بعملية التواصل الحسارى الجمعي للشم .

أما حاسة السمع فتتمتع بكفاءة استثنائية لا تبلغ مداها أي حاسة أخرى ؛ فهي تستقبل .. دون عتاء .. الأصوات القريبة

وأول ملاحظ هذه المصعوبة أن الألب الشعري يعتمد ، بوصفه وسيلة اتصال جمية ، على المشافهة ، فلذا وصل النص إلى حد تلبية كتابة ، ترتب على هذا أمران مهمان : الأمر الأول أن عملية نقل النص الشعري إلى نص مكتوب لابد أن تتم على يد من عاين واستوعب حضارة الكلمة للكلمة ، وأراد أن يستغلها في نقل النص ونشره ؛ لا عن طريق الاستعاضة إليه ، بل عن طريق القراءة . وهذا معناه أن النص لا يصبح وسيلة اتصال بين دلو وجوهود من المستمعين ، بل يصبح متعللاً بالقرء على نحو مباشر ، وهي الوظيفة التي يقوم بها أي نص مكتوب .

وللملح الثالث أن النص المكتوب قد يفتح الفرصة للرواة مرة أخرى لاسترجاع عملية الرواية الشفاعة ، وذلك عندما يكف النص الشعري من أن يؤدي دوره في عملية الاتصال الجمعي لتغير الظروف التاريخية كما سبق أن ذكرنا ، وعنقل يمكن أن يستعين الراوى بالنص المكتوب في القيام بعملية رواية أخرى . على أنه إذا حدث هذا ، فإن النص لا يروى ككلاً كما كان يروى من قبل ، بل لابد أن يتعرض لعملية الاعتزال أو التغير على نحو ما ؛ فقد يحدث عزل لبعض أسباطه لتروى بغيرها ، وقد تتغير بعض الأسباط تغيراً كلفاً ، وقد يروى في صيغة لغوية جديدة ، كان يتحول النص كله إلى صياغة شعرية خاصة . وكل هذه التغيرات تميزها اليوم في رواية سيرة مثيقية من السيرة العربية للرواية وهي السيرة الخالطية . فلذا شامت هذه الروايات الجديدة واستقرت ، فلذا تستغل من النص المكتوب ، ويصبح لها كايها الخاص بها بوصفها وسيلة اتصال جماعية ، تقوم مرة أخرى على المشافهة .

وكل هذا يؤكد أن النص الأدبى الشعري لا يتمتع بكونه الحى إلا إذا أدى دوره بوصفه حامل تواصل شفاهى بين الجماعية .

وهنا نلق ورقة مع موضوع الشفاعة لترى أثرها في خصوصية النص الشعري . يناقش « والتر أرنج » في كتابه لهم عن « الشفاعة والكتابة » تميز حاسة السمع في عملية التوصل من سائر الحواس الأخرى . وتتلخص مزايهاها فيما يلي :

أولاً : إن الصوت سر الحيلة ؛ وإذا لم يكن هناك صوت فهناك صمت ؛ وحية الشعب حركة وصوت . والصوت هو وسيلة الاتصال للمعنى بين الآتا والأخر . وكما فويت الطاقة التي تصعب الصوت ، كانت فعاله أكبر بالنسبة للمستقبل ؛ فعل قدر ما تكون طاقة الإرسال تكون فعالية الاستقبال . ومن هنا استخدم في وصف عملية الاتصال الشفاهى مصطلحا الشحن *input* والتفريغ *output* اللذان يستخدمان في نظام للمعلومات في الحاسب الآلى ؛ فالحاسب الآلى لا يعطى من للمعلومات إلا بقدر ما أودع فيه ؛ وهذا ما يحدث محكوساً في عملية الاتصال الشفاهى ؛ فعل قدر ما يفرج من المرسل ، تكون حمولة الداخل إلى المستقبل (المتلقى) .

وهناك قيمة أخرى للصوت تتمثل في علاقته الخاصة بالزمن ؛ فالصوت يستغرق مسافة زمنية ثم ينتهى فتصهى معه مسافته الزمنية . ولكن هذا لا يعنى أن الزمن توقف ؛ فالزمن دعوامة لا

وأول ما يطرأ بصدده هذه القضية، قضية مجهولية المؤلف، ارتباطها كلية بعملية انتشار النص وينبوعه من طريق الشفاعة. فالنص للجوهر المؤلف يعد ملكية عامة للشعب، فلذا رآه، لأنه يؤدي وظيفة ما في حياته، حرص على ترميده. ومع التردد للتمرير يكون النص عرضة للتفسير الذي يتدخل فيه بشكل أو بآخر الرواة الذين يبدون الذين يبدون بمثابة أجهزة استيعاب حساسة لتغيرات العصر واحتياجات الجمهور النفسية والاجتماعية، وما تتطلبه هذه التغيرات وتلك الاحتمالات من تشكيلات جديدة، ووسائل فنية جديدة.

وهنا يقف النص الأدبي الشعي مواجها في خصوصيته النص الأدبي القروي؛ فالنص القروي يتبع بآليات لأنه يكتب ويظل حبيس الورق، ومن ثم لن يكون عرضة للتفسير، ولابد أن يتعامل معه القروي على هذا الأسس. ولكن القروي حرق أن يفهمه كيفما شاء، ولذا تتعدد التقرارات مع ثبات متن النص.

أما النص الشعي فهو أولاً مجهول المنشأ، كما أنه لم ينشأ فجأة متصلاً بما قبله من النصوص والمعارف الشعبية للتراث من قصور طويلة. ولذا فإن التصور الأدبي الشعبي، حل الرغز من اختلافاتها الشكلية، شديدة الصلة بعضها ببعض، فقد يكمل بعضها بعضاً في سياق الفكر الكل المنظم، وقد يفسر بعضها بعضاً، كان يكشف عن أصول اللغة الإشارية للمنشأ في أعماق التاريخ.

هناك إذن اختلاف جوهري بين النص القروي والنص الشعي. وهناك وجه آخر للاختلاف، وهي أن العلاقة غير المباشرة بين النص القروي والقروي تقابلها علاقة مباشرة، بل علاقة مواجهة بين مؤلف النص والمنسج إليه. وكل مؤلف يدرك أنه يؤدي رواية أخرى لنص قبل من قبل، كما أنه يعلم أنه لا يملك حق التسلط لفرض روايته، ولهذا فإن للسمع الذي يمكن أن يكون رواية من بعد، حرق أن يغير هذا النص كذلك. حل أن هذه الرغبة في تغير النص لا تتولد لديه إلا نتيجة لتفاعله مع الرواية التي استمع إليها.

وكل هذا يؤكد أن النص الشعي حركة مستمرة مع حركة الحية؛ فكل ما يطرأ على الحية الاجتماعية من تغير، وكل ما يستوحه الشعب من أفكار أو زائد هذا التغير، لابد أن يجد صله في حركة النص.

ويؤكد هذا أن النص الشعي، حل سبيل المثال، لم يثبت عند قط بيته. وكل فط ينشأ جديداً لابد أن تكون له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنشط السابق عليه. فلذا كانت الأسطورة تمد أكنم الأشكال القصصية الجمعية، فلها بعد أن تغير المجال الفكري والاجتماعي للامم للسر الأسطوري، تحللت الأسطورة وتوكت أكناراً من موضوعاتها ووزعها في النص الذي حل عليها، وهو الحكايات الخرافية، أو حكايات السحر والجنان، كما يروق للبعض أن يسميها، بل إنها تركت آثارها في فؤاد البطولة في هذا العصر.

والجمية، والأصوات السطحية وقتت العمق. وهي ليس لها الحيز في ذلك؛ فالأصوات جميعها، الجمية والقريبة، والسطحية والمعينة، وكل الأصوات مع اختلاف درجتها، تنصب في الآن صياً، حل نحو يجعل الإنسان حل الدوام، حل صلة بالحدود والملا حدود، وبالعالم كله الذي يحيط به^(١).

فلذا كانت العلاقة بين المرسل والمستقبل في النص الأدبي الشعي تقوم على الشفاعة، أي حل الكلام الذي يصل إلى السمع، فإن هذا يعني أن عملية اتصال كل فرد بما حوله تتم في أصل درجتها. وحل سبيل المثال، فلتفحص يقوم الراوي بآداء دوره في توصيل النص إلى الجماهة للصفحة إليه، فإن أذن هذه الجماهة تستقبل صوت هذا الراوي ضمن مؤثرات صوتية أخرى؛ فحركة الحية وما يصح بها من أصوات لا تكف من حوها. كذلك يصل إليها بين الحين والآخر أصوات بعض المستمعين للمستعدين لصفحة الرواية، وقد يصل إليها أصوات صادرة من الطبيعة نفسها. وكل هذا يؤكد أن عملية الرواية الشفاعة تجعل المستمع يعيش الموقف الحيوي في كلية، وليس في جانب واحد عذوه منه؛ إذ ليست الأصوات سوى خفريات ترجم إلى وقائع الحية بكل أبعادها.

ولم يفتد «أونج» أن يعتقد كذلك مقترحة سريعة بين وسيلة الاتصال الجسمي الطبيعي من طريق السمع، ووسيلة الاتصال التكنولوجي التي تقوم على السمع كذلك، وتحتلها جهاز التلفزيون؛ إذ قد يتصور أنها يؤديان فزساً واحداً هو الاتصال الجماهيري. والواقع أنها تختلف كل الاختلاف؛ فوسيلة الاتصال الثانية تنظم للمعلومات وفقاً لإرادة متحكمها فيها، وليس للمستمع دخل في ذلك^(٢)، في حين أن المؤثر الشعي يضع في حبيته أولاً رغبة الملائمة منه، والمجال الفكري والاجتماعي الذي يعيشون فيه ويضااعون معه؛ وهو حرص كل الحرص على أن يصل بعملية الاتصال إلى أصل درجة من الإثارة والمفاعلية، ولذا يظل دوره؛ ولذا فهو يعد الاستجابة القوية للمتلقى علامة حل تبهجه في تحريك عملية التلقى، وفي وصول الرسالة إلى هدفها، كحل إلى نفس المتلقى. ومن ثم فهو يحرص على الإثارة على درجة الاستجابة حية لدى المتلقى بند السلطة التي يبدأ فيها عملية الإثارة حتى يثبتها، ومعنى هذا أن عملية الاتصال الطبيعية لا تسير في الهدهد واحد، بل في المجالين متوازئين من المؤثر إلى الجماهة الشعبية؛ ومن الجماهة الشعبية إلى المؤثر. وهذا ما لا يمكن تحققه مع وسيلة الاتصال التلفزيوني، التي تبث في الهدهد واحد، من المرسل إلى المستقبل.

٣ — خصوصية التأليف في الأدب الشعي.

وترتبط بالشفاعة خصوصية ثانية للإبداع الشعي بصفة عامة، هي أنه مجهول المؤلف. ولأن تقف لتنتأث هذه القضية التي كثيراً ما أثبتت، لأها من وجهة نظرها حقيقة مؤكدة. وما يمتنا في هذه الخاصية هو مدى تأثيرها في الإبداع الأدبي الشعي.

وقد يلعب هذا الارتجاع الباحث لأن يبحث في الصيغة البلاغية والموسيقى الصوتية اللتين صيغ لهما اللان. والواقع أن الشعب لم يسمع بالصيغ البلاغية، ولا هو يعرف منها شيئاً. ولكنه يدرك، على نحو تلقائي، أن صياغة مثل لا بد أن تتغير على ما يراه يحفظها وترجمتها تستمر في أداء وظائفها الحيوية، وهي التنبيه على الدوام إلى جوانب النص في التماس الحيوية، وأن ذلك ينفي أن يقدم في تشكيلات نية فوق النص.

ومما يحتم علينا أن نسلم بما قاله ابن قتيبة من أن ملكة الشعر والبلاغة نعمة من الله أنعم بها على عباده جميعاً وفي كل الأزمنة. ولما يظل للنص ينمو في حقول الحياة، وتظل هي تعبر عنه بالكلام المعنى للآخر إلى أن تأتي اللحظة التي يلبس هذا المعنى فيها ثوباً جديداً خاصاً، ويكتسب تلوته الحياة، لا لأنه يقول للمعنى الذي قالته من قبل مرات ومبررات، بل لأنه في هذه المرة يقول للمعنى في قالب سحري. ولا يأتي هذا السحر من التألف الصوري بين الكليات الحقيقية: مال، ينشأ، عاكشي، يمشي، فلفتي، وعلوني؛ فحسب، بل يأتي كذلك من دقة التوفيق بين القيمة الجبلية والضيعة في تشكيل الصورة من الألفاظ المختارة؛ فعل قدر كلمة القيمة الجبلية تكون كلمة الوظيفة الضمنية.

ولما قد يتسلطنا المصحب من هذه الحركة الإبداعية المعبرية التي يمارسها الحس الشعري حين ينظر إلى صياغة تلوته زها في حياتنا العادية مراراً ولا تكاد نلتفت إليها، مثل عملية حق السيار في الحشيب؛ فهو يلتفتها ويترجمها من وظائفها الجبلية لوظيفتها في تشكيل يعمل دلالة جديدة تجسد معقولة الإنسان للحياة في صرورة ذلك. ولقد تم هذا بكل بساطة يخلق هذا الحوار الذي ينضح بجليل الحشيب والسيار، وبالأستخدام الدقيق لأكشي « فلفتي » و « علوني » « ما هنا من إلهام قوي في الاستعمال الودي. ومن خلال ذلك استعمالاً للمثل أن يبرز للفرقة الطريفة بين مفهوم يروح شكوله إلى لغته، ثم يكتشفنا دعاً أن كليبها مفهوم، لأن هناك طراً ثانياً قاسياً ومسلطاً يعتمد أن ينضح كأدباً مدعاً إلى فهو الآخر. ولا مفر منقول من أن يتم التصالح بينهما لأنه لا أحد منها يملك دفع الغير عن نفسه، فضلاً عن أن يدفعه عن الآخر.

ونخلص من ذلك إلى أن حس الحياة الجبلية لا يسمح بشعور نص إلا إذا اكتملت كفايته الفنية، وكان مؤهلاً للقيام بالوظيفة المطلوبة به في حيلة الحياة الشمية.

ونستطيع أن نقول الآن بكل إطمئنان، إن الفرضية والتشتت لا يمكن أن يجدا طريقهما إلى النص الأدبي الشعري الذي أثبت وجوده وانتشر بين الحياة. فالنص الشعري الذي تتعدد وظائفه بحرارة فرض الحياة وتشتتها، يرفض أن يكون هو نفسه مجالاً للفرض والتشتت.

ونسوق مثلاً آخر يؤكد هذه الظاهرة ويترجمها وضوحاً؛ فهنا جزء من موال يحكي معقولة من نوع آخر، فهو:

الأخير. ومع ذلك نظل للحكائية المخرافية خصوصيتها وجاليها للفضلة من الأسطورة.

ثم تعود الحكائية المخرافية وترتك بصياتها في غمط قصصي شعبي آخر يعد لصيداً بمشكلات الحياة اليومية، ولكنه كذلك يتطلع إلى الحكائية المخرافية ليستمد منها جزئيات ينسج منها تشكيلاً جديداً.

وإذا كنا ننسب هذه الحركة الفنية المترابطة في هذا المجال إلى النص نفسه، فهنا من قبل المجلد؛ فحركة الإبداع الضمنية المستمرة لا بد أنها تتم خفية من خلال فكر شعبي فعال يفسر حقول الأفراد للديمون. وهذا الفكر الشعبي الفعال هو المسؤول كذلك عن حركة تغير اللغة مع استجابتها لكل متطلبات الحياة. ومع ذلك نحن نقول، من قبل المجلد كذلك، إن اللغة كائن حي يتفاعل مع الحياة، ويغير مع تغير الحياة، وفيما بين الحين والآخر بالفاظ تمتد علامات دالة على مشاغل النفس الشخصية ومتابعهم في الحياة.

وربما كان أهم سؤال يطرح في مجال التأليف الأدبي الشعري، وهو السؤال الذي كثيراً ما راود دارسي الأدب الشعري وطوروا الإجابة عنه بشكل أو بآخر، هو: كيف يعمل الإبداع الأدبي الشعري قبل شيوحه إلى هذه الدرجة من الإثقان في الصنعة الفنية والجبلية من ناحية، وفي الأداء اللغوي المعنى الدقيق الذي يربد توصيله من ناحية أخرى؟

وطبعاً إن مثل هذا السؤال لا يطرح في حالة الإبداع الفرضي، حيث نواجه مثلاً واحداً، مفكراً ومسلماً وسعد من تركيب الكلام في حركة يهبها. ومعتاداً يتلقى القارئ هذا العمل، فله يوم بمحتملة تفكيكه لتزكيه اللغوي ليري كل جزئية من جزئياته في فاعليتها الخاصة. ثم يعود فيربط بينها ليصل إلى وحدة النص الدلالية والجبلية.

وإذا كان هذا الإجراء نفسه يتبع في تحليل النص الأدبي الشعري. فإن السؤال الذي يسبق ذلك مازال مطروحاً، وهو: من المسؤول عن هذه العملية، وبخاصة إذا كنا قد اصطلمنا على أن التعبير الشعري ملكية جماعية؟ إذ كيف يعمل النص من تلقاء نفسه إلى هذا الحد من الإثقان في الصنعة اللغوية؟

ليس من سبيل سوى أن نفترض أن النص الشعري لا ينشأ مكتسباً مدعاً واحداً، بل يتعرض لعملية فحص دقيقة؛ بحيث لا يخرج إلى الحياة إلا وهو مستوف لكل شروط النص الفني، وكأنه كان حتى لا يظهر للناس إلا في كامل هيئته، ومعتاداً يملن عن نفسه ليعض الناس من حوله.

لأتمثال الشمية — على سبيل المثال — لا تلعب إلا مكتملة في بيتها للموسيقية والفنية والمعنوية؛ فقد نسمع للمثل الذي يقول: « معاك مال ابنك ينشأ، عاكشي، ابنك يمشي »، أو للمثل الآخر: « الحشيب قال للسيار: فلفتي. قال له: لو كنت شفت البدق اللق فوق مدافعي كنت علوني » — ونشر بارتجاع لهذا التألف الصوري بين: مال وينشأ، عاكشي، يمشي، فلفتي وعلوني.

جل حله كم تحت الجمل يقدري
لا الجمل يقول آه ولا الجمل يه داري
داري على بورتوك بالي لطيف داري .

كلمة « داري » تقع في لب للشككة المراد إيلاها ؛ ولذلك فهي تحتل الصدارة في صياغة الموال ، وهي تمثل كذلك محور التشكيل الموسيقي فيه ؛ فالكلمة تأتي في نهاية كل سطر لتتلاقى معناه وتجتم وزيته للموسيقى . ولنا أن تنصير الجمل الثقيل الذي يجعله الجمل فوق ظهره الذي يعلى مسبقاً من الألف . لتدرك أن الجمل يعلى من ألين شملجين في آن واحد ، ألى الجسم نفسه ، وألى الجمل الضاغط على ذلك الألف . حل أن هذا لا يمثل جوهر المشكلة ، بل إن للمشكلة تقع في أن أحداً لا يرى مصدر الألف ولا يتم بأن يراه . وألى للجمل أن يستصرخ الناس حتى يجسوا بك ؟ وهذا تكون كلمة « مئاري » الأولى قد حقلت دلالتها . ثم تأتي كلمة « داري » في السطر الثاني لتضيق جملنا إلى الكلمة الأولى ، « الجمل » الذي هو أقرب الناس إلى الجمل ، وأكثرهم حرصاً على سلامته ، لا يدري كذلك شيئاً من ألى جله . وإذا كان الأمر كذلك ، فليدار الإنسان ، الذي هو صنو الجمل ، يلوته ؛ لأن كشفها قد يزيد من الله ، وإن يجد أحداً يحس به وإن يكن أقرب الناس إليه .

ويبدأ تكون كلمة « داري » باستخدامها الثلاثة قد حقلت وظيفتها الجمالية ، في الوقت الذي عبرت فيه بلفة عن معاناة الإنسان الشئى على نحو يلفتنا إلى القول بأنه ليست هناك كلمة أخرى يمكن أن تكون أكثر ترفيهاً في هذا الموال من هذه الكلمة بتصويراتها المختلفة . وفضلاً من هذا فإن الشئ المألوف المعلى ، وهو الجمل الذي يجمل حلاً ثقيلاً ، قد تحول من المعلى إلى المدرك ، ومن المدرك إلى التعبير الجمالى الذي ربط بين المعلى والكون ، وبين الجسمى والمعنوى ، وبين الجزئى والكل .

ونخلص من كل هذا إلى أن الإبداع الأدبى الشئى ، شأنه شأن الإبداع الفدى ، يخضع للاختيار المتعدد والصقل والحذف والإضافة ، إلى أن يصل إلى الصيغة الختالية التى يثبت عندها . والفرق بين الإبداعين يتجلى في أن الأول يخضع لإرادة الفرد الواحد وذوقه ، في حين يخضع التعبير الشئى لإرادة الجماعة التى لا بد أن تعلن من يومها للنس الأدبى قبل شوهه ، وذلك إذا وأته موافقاً للوقها التلقى ، وسحبها الجمالى ، وإحيائها النفسية .

٤ — خصوصية جماليات الإبداع الأدبى الشئى :

إذا كنا قد سلمنا بأن الإبداع الشئى حسمى ، أى أنه أشبه بالظواهر الكونية الحتمية ، وإذا كنا قد سلمنا بأنه لا بد أن يعتمد على اللقافة ، حل أساس أنها الوسيلة المؤكدة لغضاب سيروية النس الشئى من ناحية ، وتأكيد شئيته من ناحية أخرى ، وإذا كنا قد رأينا أن النس الشئى الذى تتعرف به الجماعة أولاً ، ثم تدفع به

لكى يشيع فيها بينها بعد ذلك ، لا يمكن أن يصل إلى هذه المرحلة إلا بعد أن يصبح صيغة أدبية مكتملة ، فإن السؤال الذى يترتب على هذا كله بالضرورة يتعلق بالقرودات الجمالية aesthetic devices ، للربطة كل الارتباط بهذه الخصوصيات . ويمكننا أن نخلص القرودات الجمالية للنس الأدبى الشئى فيما يلي :

أولاً : إن التعبير الأدبى الشئى لا يعكس الواقع على نحو مباشر ، بل ينحرف انحرافاً شديداً عن هذا الواقع (١) . ويتم هذا من خلال حركة اللغة في مستوياتها الإبداعية ، وحركة الأحداث ، وحركة الشئوى ، وهذا هو سر السحر فى الإبداع الشئى ؛ فعلم الإبداع الشئى لصيق بالواقع ، ولكنه شديد التعلق بالأواقع ، وهو قادر على أن يمزج بين الحقائق الوجودية للصيقة بعالم الإنسان الشئى ، وحقائق العالم الأخر كما يصورها الخيال الشئى وفقاً لمروياته ، وللذواق النفسية الجمعية . وعندما يخطط المالك لأبد أن يجرى من الأحداث ما هو غير مأروف فى عالمنا الواقى . وسوف تتوسع فيما بعد في علاقة الواقع بالأواقع في التعبير الشئى .

ثانياً : لا يتعامل القص الشئى مع الشئوى بوصفها بمثابة لتيائج بشرية تشترك في بعض خصائصها الجسدية وملاعبها النفسية والفكرية ، بل بوصفها أنماطاً معطلة لأوضاع اجتماعية ، فهناك للملك والتقدير والغنى والغنى والأحق . الخ . ولذا فإن الشخصية تتزحزح من عمل إلى آخر . وترتبط على هذا أن الحكاية الشعبية لا يرجع تفردوها إلى تفرد شخصوها ، بل إلى تفرد أدوار هذه الشخصوى . ونحن نستخدم هنا مصطلح « الأدوار » والأفصا ، لأن الدور أكبر من الفعل ، وهو أكثر ملازمة للشخصية المنطية التى تمثل وضماً اجتماعياً . وبناء على ذلك ، فإن كل حكاية تعد حلقة في سلسلة طويلة من الحكايات ، بل إن هناك من يرى أن أى نص أدبى شئى ، سواء أكان نصاً أم لم يكن ، يعد حلقة ضمن حلقات التصوص الأخرى .

ثالثاً : حيث إن التعبير الشئى يقوم على التوصيل المباشر ، وحيث إن حسيبة التفرغ من جانب الراوى لا بد أن تتكافأ مع حسيبة الشئى ، فإن هذا التعبير ينبغي أن يتسم ببساطة ، التى لا تمنى السطحية بحال من الأحوال .

رابعاً : حل سبيل المثال ، لا يقع من الشئوى إلا ما يقوم بدور أساسى في حركة القص ؛ فليس هناك في القص الشئى شئوى ثانوية ، كما هو الحال في القص الفدى ، تضمنى مزيداً من البعد الاجتماعى أو المكالى ، ولما يقوم كل شخص بدوره الأساسى دوفاً زيادة على ذلك . ولذا فإن الشئوى المتأثرة أو المساعدة للبطل تقوم بدور أساسى ، شأنه شأن البطل . وترتبط على هذا أن القص الشئى لا يعنى بالملاطات الإنسانية المعقدة ، أو المحاورات الأبعاد النفسية ، أو التصليلات الاستراتيجية التى تصدر عن أتا القاصى أو الشئوى الأخرى .

ويرتبط على هذا كذلك أن المكان والزمان لا يفرقان بوظيفتهما اللقوية في القص الفدى عندما يبرز دورهما في تعميق الشخصية

وهناك من يتخذ من هذه الخصائص الشكلية للتعبير الشعري حجة لأن يضع التعبير الشعري في الرتبة الدنيا من حيث القيمة الجالية . وربما استمت هذه النظرة بالقبول إذا ما ارتكزت على التقارن بين الأدب القوي المكتوب والأدب الشعري الذى يقوم أساساً على اللشعة ، وإذا نظرت إلى التعبير الشعري منفصلاً عن وظيفته الأساسية ، وهى أن تصل الرسالة إلى المتلقى على نحو فوري وفعال في الوقت نفسه ، بحيث تجعله يراجع موقفه من حياته الاجتماعية من ناحية ، وموقفه الأنطولوجى من ناحية أخرى ، أما إذا أخذنا في الحسبان هذين العاملين ، وهما أن الأدب الشعري لا يمكن أن يخضع لمواضع الأدب القوي المكتوب ، وأن له وظيفة عملية إلى جانب الوظيفة الجالية في حياة الجماعة ، تأكدت حينئذ القيمة الجالية لهذه القوانين الشكلية ، إن صح لنا أن نسميها قوانين .

لنقترن الإضافة في النص الأهم الشعري بمثل كل ما من روى النص ومستقبله في مستوى واحد من البث والاستقبال السريع . ولهذا لا بد أن يكون النص حركة متصلة لكلمات تقال ، أو أحداث تحكى ، على نحو متتابع ، حتى تصل للعلوية في نهاية النص إلى كل المتلقين بوصفهم كياناً موحداً . إن مستقبل النص الشعري ليسوا بمثابة حاصل جمع $1 + 1 + 1$ ، كما يحدث في حالة مستقبل النص القوي ، بل هم حاصل ضرب $1 \times 1 \times 1$ ؛ فهنا كانت الأحداث في النص الحاصلة في النهاية هي « واحد » . وهذا هو مفهوم « الجمجمة » التي تتركز النصوص الشعبية والتعبير الشعري بصفة عامة إلى التمسك بها ، وإذ لم يحدث هذا انهار مفهوم وحدة الجماعة الشعبية من أساسه .

ليست هناك إذن وسيلة أبغ لتوصيل النص للجماعة الشعبية من نظام السرد المتصل . وبفضل من هذا فلا يمكننا أن نذكر ما للحكمي من متعة في حد ذاته ، مهما جد من أشكال في تبليغ الرسالة القصصية . وهذا هو السر في استمتاعنا بالقصص الأدبية القديمة وبعض القصص التقليدية وغير التقليدية الذي يخضع أسلوب الحكى ، ثم استمتاعنا بقراءة القصص الأدبية الشعبية الملوثة مثل ألف ليلة وليلة ، والسيرة الشعبية .

وقانون البساطة مطلوب كذلك في عملية التوصيل الجاهلي . والبساطة ليست مرافقة للتسطيح الذى لا يحرك الفكر أو المواقف ، بل هي ضد التعقيد والغموض الذى يتطلب من القارئ قراءة النص أكثر من مرة ، مع إعمال الفكر في الربط ، وعوالة إيجاد مخرج للغموض من خلال التأويل أو التفسير . إن متلقى النص الشعري يستمع إليه مرة واحدة في الجلسة الواحدة . ولهذا لا بد أن يصل كنهه كلاً ما بكل ما يحمل من شغرات تخص نظام الجملة ، وما يحمل في الوقت نفسه من متعة جمالية . وإذا لم يحدث هذا بسبب غموض النص أو تعقيد ، انقطعت عملية التوصيل .

وهذه حكاية قصيرة سمعتها بنفى من أحد الرواة تؤكد بساطة النص الشعري لا تسطيه . ولحكمي هذه الحكاية أن « الكلاب

وتعميق علاقتها النفسية بما أربكل منها على حدة . وإذا يقوم الزمان والمكان في النص الشعري بدورها التجريسي فصبب ؛ فهنا مرتبطان بمكان وقوع الحدث وزمانه ، فإذا انقضى الحدث انتهى دورهما .

رباعياً : يحيل التعبير الشعري في عمومه إلى استخدام الأسلوب الترابطي عن طريق أسلوب الإضافة additive أكثر من استخدامه للأسلوب التفرعي subordnative^(٢) ، فالجمل في النص الشعري - على سبيل المثال - مترابطة ومتداخلة بربط المعطف أو بكلمة « ويتبعين » . وبهذا تتراص الجمل بحيث يقضي الحدث إلى الآخر ، دون عودة إلى الحدث الأول . وبذلك تصبح الحكاية مجموعة من الإضافات التي تبدأ من نقطة وتنتهي عند نقطة ، دون أن يحدث في مجرى الأحداث تفرعات للحدث الواحد ، فالأحداث جميعها رئيسية ، وهى تقف على قدم المساواة من الأهمية .

وقد يتسع مفهوم الإضافة في النص ليشمل توليد الحكاية من حكاية ، وبهذا تضاف إلى الحكاية الأم مجموعة أخرى من الحكايات ترتبط بها وتستقل عنها في الوقت نفسه . وهذا يحدث في حكايات ألف ليلة وليلة على نطاق واسع كما هو معروف ، وكذلك في السيرة الشعبية العربية ، وعلى نطاق أضيق في النص الشعري القصير .

وكما يستخدم أسلوب الإضافة في النص يستغنى - على نحو آخر - في المثل الشعبي المعروف بكثافة لغته وتركيزها بصورة فائقة . فالحال الشعبي يتكون من جملتين رئيسيتين على الألف ، أو من جملة رئيسية وأخرى فرعية . وعلى الرغم من أن هذه الألف تستخدماً أدوات الإضافة ، فهي تستخدمها بهدف آخر مغاير لهدف أحداث التراكبت . فاللغ الذي يقول : « قالوا أبو فصادة يمحجن القشدة بوجله ، قالوا كان بان عليه » ، وكذلك المثل : « تحاصصني في زفة ، وتصلحنني في حارة » ، تبدو الإضافة فيها في تسلسل الأحداث تسلسلاً منطقياً ، ثم تأتي أدوات المعطف وهى الفاء المضمرة في المثل الأول ، والواو الصريحة في المثل الثاني ، لتعلننا أن التركيب من النوع الإضافي . وعلى الرغم من ذلك فإن الإضافة هنا ليست إضافة التراكب بل إضافة التقارن ، فالجزء الثاني من المثل لا بد أن يرد عملاً بالمقارنة ، بهدف إبراز مغاوقات الحياة ، وهو الهدف الأول من المثل الشعبي .

خامساً : ويرتبط بمفهوم الإضافة الليل إلى التكرار . والتكرار وإن كان يبدو لأول وهلة أنه شكل من أشكال الإضافة ، إذ هو في حد ذاته حدث وقع في زمن آخر ، فهو إذن يضاف إلى الحدث الأول ، فلا يميز أن يتبع بمفهوم التسلسل للإضافة وهو أحداث تراكب في الأحداث عن طريق التسلسل الطبيعي لها ، وإنما يعد التكرار نوعاً من « الإضافة » ، وربما كان هذا المصطلح أكثر مناسبة من مصطلح الإضافة . فالجمل يقوم بالتجربة ثلاث مرات ، وهو ينفذ في المرة الأولى ، وكذلك في المرة الثانية ، ثم ينتج في المرة الثالثة . وقد يتوزع التكرار بين ثلاثة أشخاص : فالأول يقوم بالتجربة ويغنى ، والثاني يقوم بها ويغنى كذلك ، والثالث يقوم بها وينجح .

إلى يرى ما تشركون . إلى وجهته وجهي للذي فطر السموات والأرض حقيقاً وما أنا من المشركون .

وما النص الآخر الذي يرد فيه التكرار ثلاثياً كذلك ، فيرد في سورة الكهف عنما تلقى موسى العبد الصالح ، وذلك في قوله تعالى : « قال له موسى ، هل أتبعك على أن تعلمني ما علمت ربك ؟ قال إنك لن تستطيع معي صبراً . وكيف تصبر على ما لم تحط به غيري . قال مستحيل إن شاء الله صابراً ولا أعصي لك أمراً ، قال ، فإن أتبعيت فلا تسألني عن شيء حتى أحدث لك منه ذكراً ، فانطلقا . حتى إذا ركبنا في السفينة خرقها ، قال أعرقتها لتغرق أهلها ، لقد جئت شيئاً إيراً . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبراً ، قال ، لا تؤاخذني بما نسيت ولا ترهقني من أمري حسراً . فانطلقا . حتى إذا لقينا غلاماً فقتله . قال أتقتل نفساً زكية بغير نفس ، لقد جئت شيئاً نكراً . قال ألم أقل لك إنك لن تستطيع معي صبراً . قال إن سألتك عن شيء بعدها فلا تصاحبن . قد بلغت من لدن عهدي . فانطلقا . حتى إذا أتيا أهل قرية استطاعا أهلها فأبوا أن يضيفوهما فوجدا فيها جداراً يريد أن ينقض فأفهمه . قال لو شئت لتدخلت عليه أجزاً . قال هذا فراق بيني وبينك ، سأنبئك بملوكٍ ما لم تستطع عليه صبراً » (١١) .

فالتكرار في هذا النص القرآني يقع في صدارة بنائه اللغوي . وهو يرد على مستوى الكلمة والجملية والحديث .

فكلمة الصبر ووردت ست مرات ، كما وردت عبارة « إنك لن تستطيع معي صبراً » ثلاث مرات . كذلك تكرر الحديث ثلاث مرات . وليس التكرار مقصوداً في حد ذاته ، بل إن وجوده بصورة لافتة إنما كان من أجل أداء وظيفة معنوية ودلالية وجالية . فاللغوي بعد كل حدث يؤكد لموسى أن علمه دون علم العبد الصالح ، ومع تصاعد هذا التأكيد يتصاعد خضوعه له . وفي الوقت نفسه تبرز الدلالة على أن الإنسان ، مهما علمت مكانته الدينية ، لا يمكن أن يصل بعلمه إلى إدراك حقائق كل الأمور ، وبخاصة ما يقع منها في علم الغيب . ويعدنا عن المعنى والدلالة ، يظل للنظام الصوتي الناجم عن التكرار جاليته مع كل قرارة للنص القرآني .

وأخيراً فإن النسق الثلاثي لتكرار الحديث يصل به إلى حد الإشباع الذي لا يجوز بعده التكرار .

يقوم التكرار بإداء هذه الوظائف في النص الشعري بحسب إمكاناته ، ووفقاً لوظيفته الأساسية وهي التوصليل .

فإذا كان البطل يقوم بالفعل ثلاث مرات ، فينبئ إيجل اختبار عمر وحيه وإمواجه وإصراره على النجاح . ولابد أن تكون التجربة الأولى خففة ، لأنه مع الإخفاق يبدأ الوعي ومع التجربة الثانية المخففة يترادف الإدراك والإصرار للذات يؤيدان إلى النجاح في التجربة الثالثة والأخيرة . « والثالثة ثلثة » — كما يقول التعبير الشعري .

وقد يكون للتكرار وظيفة في الأداء الشعائري للنص ، كأن يكون وسيلة وصل بين الحديثين . وأفضل للمؤدى أن يكرر الحديث من أن يتوقف أمام الجمهور ولو لحظة للدخول في الحديث التالي ، ومع ذلك

البلدي ، وهو مصطلح شعبي للكلام الضالة ، اجتمعت ذات يوم وتسلطت : لهذا تلقى الكلام الرومي ، وهو مصطلح شعبي للكلام الذي تلقى العائنة النافقة من أصحابها ، فهم يعتنون بالكلمة وصحتها ونظامها ، في حين أننا نتجول في الشوارع ليل نهار ، ونبحث عن طعمنا في القمامة ، والثاس جميعاً يغفرون منا ؟ ولما أعياهم الجواب ، قرروا أن يكتبوا رسالة إلى سيدنا سليمان ، الذي يعرف لغة الحيوان والطير ، نحمل سؤلهم هذا عليهم يجهلون الرد الشاق عنده . ثم وضعوا الرسالة المطوية في عظام كلب وكلفوه بحملها إلى سيدنا سليمان . هل أن الكلب لم يعد بالرد حتى اليوم ؟ وما تزال الكلاب الضالة تنتظر الرد . ولهذا فإن كلاب الحى عندها تقابل كلباً غريباً تلتف حوله وتشم مؤخرته ، لعلها تجد معه رد الرسالة .

فالخكاية من الناحية البلاغية استمارة تمثيلية ، ويمكن أن تعد حكاية تعليمية تفسر ظاهرة كونية ، هي شم الكلاب بعضها بعضاً عندما تلتقي .

ومع أن الإنسان الشعري لا يهي هذه السمات البلاغية ، فهو لا يهيب عنه أنها قد زحزحت الواقع إلى واقع آخر لا يقل في مرارته ومفراته عن واقعه . ومن الرغم من أن الشفرة تصل إليه على هذا النحو غير المباشر ، فإنها تصل إليه بدون عائق ، لبساطة الشكل ، ولكننا مشحونة في الوقت نفسه بطلاقة فكرية وشعورية تجعله يتساءل سؤال الكلاب الضالة : متى يعمل الرد على هذه المشكلة المستعصية ؟

وأسلوب التكرار يعد وسيلة جالية ثالثة مهمة في عملية الاتصال . وقد درست مجالات التكرار على مستوى النصوص المختلفة ، الشعبية وغير الشعبية على السواء ؛ فكل أشكال التعبير الأدبي تستعمل أسلوب التكرار بمهارة نافقة ؛ في الشعر يتكرر المعنى في تشكيلات متنوعة ، وكل تشكيل منها يعد إضافة للمعنى ؛ وفي القص تكرر الأحداث محققة إضافات راسية وأفقية .

وتتضح جاليات التكرار الثلاثي أكثر ما تتضح في نصين في القرآن الكريم : النص الأول يرد في سورة الأنعام (الآيات ٧٤ — ٧٨) ، وذلك في قوله تعالى : « وكذلك ترى إبراهيم ملكوت السموات والأرض وليكون من الموقنين . فلما حن عليه الليل رأى كوكباً قال هذا ربي ، فلما أفل قال لا أحب الظلمين . فلما رأى القمر بازغة قال هذا ربي ، فلما أفل قال لئن لم يخف ربي لأكونن من القوم الضالين . فلما رأى الشمس بازغة ، قال هذا ربي ، هذا أكبر ، فلما أفلت ، قال يا قوم إنى يرى ما تشركون . إلى وجهته وجهي للذي فطر السموات والأرض حقيقاً وما أنا من المشركون » (١٢) .

فالعبارات تتكرر في النص القرآني ، ومع كل تكرار ترد الإضافات اللغوية التي لا ترد في المرة السابقة . فإذا قال إبراهيم في المرة الأولى ، « لا أحب الظلمين » ، فإنه يضيف في المرة الثانية إلى النص السابق : « لئن لم يخف ربي لأكونن من القوم الضالين » . أما في المرة الثالثة فقد حسم إبراهيم أمره ، وأعلن موقفه في قوله : يا قوم

ع الزرامية يصحسون صهيبة
ع الزرامية حانا بنت مصر مصرية
يارب أكليل حبيبي
ع الزرامية يستكون المطرحة
ع الزرامية يصحسون للاة
ع الزرامية حانا بنت مصر مصرية
يارب أكليل حبيبي .

فكل أغنية من هاتين الأغنيتين تبث رسالة مختلفة عن الأخرى ،
مع تكرار اللازمة « ع الزرامية » فيها ، وإن اختلفت الرسائل في
الطموح إلى التغيير والتفكير .
ومن هنا نرى كيف يوظف كل جنس أدبي عنصر التكرار ليدل
الوظيفة التي تلائم طبيعته من ناحية ، وتلائم طريقة أدائه من ناحية
أخرى .

• — علاقة الواقع بالألا وقع في الإبداع الشعري
حقاً إن الفن بصفة عامة صفة متغيرة ، ولكن الخيال
مستقر ؛ فقد يكون الخيال لصيق الواقع أو صورة من الواقع
بحيث يقتصر على المألوف أن يفصل بينهما . ويتدرج مستوى الخيال
بمدى ذلك إلى حد أن يستصعب الربط بينهما إلا من خلال الدلالة
والتشويق .

والتصوير الشعري قلدر على أن يمزج الواقع والألا وقع في بنية
واحدة ؛ فالواقع لا يدرك إلا من خلال الخيال ، كما أن الخيال لا
يصمد وحده بدون مساعدة الواقع .

وإذا كان الواقع يمثل حشداً من للتناقضات والعصارات التي
يصعب الإنسان من مواجهتها وحسمها لصالحه ، فإنه يزجج في
تصويره الأدبي هذه العصارات والتناقضات إلى عالم الخيال ليصنعها
موضع تامل وتذوق من قبل القارئ . ويمكننا أن نقول بصير آخر ،
إن البصر في التداخل الشديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن في
أنهما معاً يعزجان في زور واحد هو واقع الشئ وحلم الشئ .
يستند التصوير الشعري بحالاته من أكثر من واقع . ويمكننا أن
نخلص هذه الروايات فيما يلي :

أولاً : واقع الطبيعة .

إن العلاقة بين الإنسان الشعري للربط بترائه والطبيعة علاقة
حيوية . ولا حجب في هذا ؛ فهو دائماً ما يرتبط بالأرض أو بالبحر
أو بالصحرى أو بالجبل ويعرف أسراره ، وهو في كل يوم يمان
الصبح إذا تنفس ، والليل إذا غشى ، ويرقب الطير والحيوان ،
ويعرف طبيعتها . ومن هذا للروح العريضة يستمد صورته في شكل
تشبيهات واستعارات .

يقول إليزابيث الشبي :

من عشق في الزرع جيت عود مزيرو وثيقه (أي أنثيقه)

فكلما ابتكر المؤدى أسلوباً جديداً للتكرار كان أكثر قدرة على
الاحتفاظ بنشاط المستمع .

لقد استمعت إلى قصة شعرية غنائية من أحد الرواة في احتفال
شعبي . فكان الراوي — في بعض الأحيان — يقطع الرواية الشعرية
ليردد تارة ما قاله شعراً من قبل أو ما سوف يقنيه شعراً من بعد .
وكان من ذلك — على سبيل المثال — قول الراوي : « وعرضها أمير
وحكمهم وباهي .. وقالوا لها فيه كده يافدة » ، « فاصل مليل . يتقى
بالسحا كده فيه يافدة .. بلاش للضيقة وكفى مهازل . عليهم
بالمجل . ردت وقالت : حرام يا جاسلين فيه تمنوى ، أنا
يا خوافي في أموالي حرة ، ولية باني م الثواب راح تحرموني ؟ » ثم
يعود الراوي فيكرر هذا على نحو آخر شعراً ؛ ثم يصلة بالحديث
التالي فيقول :

وطمعا في مالنا وقالوا له يروح يره
وتقول لنا إياها في ملكها حرة
لا بد تيمد قوام من ملكنا حرة
البتت دي يمدنا عنا يمسنا
ومالنا جيمود علينا كده بالرة
مادام كده خرجت عنا وحطى للال
وتقول لنا إيه ده مالنا والبر حلال
دا وجيمودا أصبح ويانا في القصر حلال
مها يكون لازم تيمد وتسب للال^(١) .

ويلاحظ أسلوب التكرار الأغنية الشعبية كل اللامعة ، نظراً
للمشاركة الجماعية في أداء الأغنية ؛ فما تردده الجماعة يكون دائماً
نصاً مكرراً .

ولضلاً عن هذا فإن الأغنية الشعبية ، التي هي وثيقة الصلة
بواقع الحياة الشعبية وما يشيع فيها من عادات وتقاليد ، تحرس على
بث المعلومة في قوالب موسيقية مألوفة ومتروكة ، وفي كلمات قليلة
تكمّلها العبارات المحفوظة التي يسهل نقلها من أغنية إلى أخرى .

فهناك العبارة المحفوظة المتروكة « ع الزرامية » يارب أكليل
حبيبي . ومن الممكن لهذه العبارة أن تكون مطلقاً لكثير من
الأغاني التي تحمل معاني مختلفة . ففي نص لأغنية شعبية تبدأ بهذا
المطلع وتقول :

ع الزرامية يارب أكليل حبيبي
ع الزرامية قالوا لي تاعلى ابن حيك
قلت ده نعى قالوا لي تاعلى ابن حيك
قلت ده نعى قالوا لي تاعلى ابن حيك
زهرمت أنا ولما يارب أكليل حبيبي .

وفي أغنية أخرى تبدأ بالمطلع نفسه :

ع الزرامية يارب أكليل حبيبي
ع الزرامية يستكون الطيلة

لصالح الإنسان ، أما في عالم الإنسان ، فسود القوضى وبرز
اللامنطق . ويمثل النظام والقوضى أو اللامنطق في وحلج المثل
المتضادين : فتمثل الوحدة الأولى النظام الكوني ، إذ الأصل في
الزورج أن يفرس ثم يتم ثم يشر ثم يقطع ؛ أما الوحدة الثانية
فتمثل عالم الإنسان المحيبي ، الذي تبو فيه الحقائق معكوسة .
ولها تنقلب الصورة المائلة المنظمة إلى صورة شيطانية ، يتحرك
فيها الزورج للغروس قبل أن يشر ليقطع غاروسه .

عل أن الإنسان الشمسي لا يستقى استعاراته وتشبيهاته من عالم
الطبيعة فحسب ، فالطبيعة نفسها ملأى بالظواهر التي تنتظر من
يلفت إليها ليضمها في بؤرة التأمل ، عندما يقربها بظواهر سلبية في
الحياة . وتستغل الأمثال الشعبية بصفة خاصة هذه الظواهر أروع
استغلال في صنع تشكلات لغوية غير العذبة وتنفق المحسر .
ومن ذلك :

زى لقرا اليهود ، لا دنيا ولا دين .
زى الطبل ، صوته عال وجوه عال .
العيل إلا ما يصيب يدوش .
العيل اللي يملك مع الريح سده واسترح .
يا باني في غير ملكك ، يا عروني في غير ولفك .
الفرجال الجعيد له ذقة .

ثانيا : والله الليل إلى التجسيد :

لا يعرف الإنسان الشمسي الأفكار للجرة ، أو التعبير التجريدي
من الأفكار ، والبديل لهذا عنده هو تجسيد الأفكار على نحو يمكن
أن يجعل القضية المطروحة مثارا للتساؤلات :

يمكن أن الحق والباطل اصطلاحا في الطريق ، فاطلعا في أيها
يركب وأيها يمشي ؛ إذ لم يكن لشيء سوى ذابة واحدة . ولما لم
يستطعا أن يحسبا الأمر ، قرأوا أن يمكنا إلى أول رجل يمر بهما . فلما
التقرب منهما رجل ، بداهما بالسؤال : يا عم ، الحق يمشي أم
الباطل ؟

فاجاب الرجل على الفور : الحق طبعاً يمشي . وعند ذلك مشى
الحق وركب الباطل .

وبهذا التجسيد الطريف تطرح الحكاية مشكلة الصراع بين الحق
والباطل على نحو محير . حقا إن الأمر حسم في النهاية لصالح
الباطل لأنه هو الذي فاز بالركوب بعد أن تقرر أن يمشي الحق ؛
والراكب في العرف الشمسي أهل درجة من اللأسي . لكن الحكاية ،
من ناحية أخرى ، تلاعبت بكلمة « يمشي » ؛ فعبارة « الحق
يمشي » - وفقاً للدلول الشمسي - تعني أن الحق هو الذي ينبغي أن
يسود وليس الباطل . ولهذا لم يتردد للسؤال في الإجابة عندما
سئل : الحق يمشي أم الباطل ؟ فقال : الحق طبعاً يمشي . عل أن
الإجابة التي جاءت في صالح الحق مرعاب ما تحولت فيه ؛ إذ
كانت الفرصة سانحة للباطل لأن يركب .

وجبت فيه بكفة ليدى ورويه
وصيرت أتا للبول ما طرح فيه
وجبت أئوه لقيه مر لم يندق
تعصب عليه له ؛ وأصل لمر من يه .

ويقول موال آخر :

السبح له طبع ، والذبح له طبع
والذبح له طبع ، والكلب له طبع
والكرهم له طبع ، والبخل له طبع
السبح له طبع ، لو ملك الخلا يرح
والذبح له طبع ، لو جاور الضلال يرح
والعيب له طبع ، لو ملك القدم يرح
والكلب له طبع ما يلات إلا لي تجرس المرح
والكرهم له طبع لو جاور الضلوب يرح
والبخل له طبع لو جاور الضلوب يرح
ويقول جيترا له سوطم عليها المرح

فمثل هذه الصور لا تترأى إلا لمن يقرن لديه نظم الحياة ونظام
الكون في بنية فكرية واحدة . وعلى الرغم من بساطة الحقائق التي
يهدف التصان إلى تأكيدها ، وهي أن للز لا يتبع إلا مرأ ، وأن
الكرم طبع والبخل طبع ، وعلى الرغم من أن هذه الحقائق يعرفها
الإنسان من قبل تمام المعرفة ، فإن إضالة هذه الحقائق إلى الطبيعة ،
يجعل الظاهرة تنقل من المحدود إلى غير المحدود . وهذا تتأكد
حقائق الحياة من ناحية ، وتترأى في إطارها الكون من ناحية
أخرى ، عل نحو يجعل للفطن مدخوما إلى البحث عن الأسباب
والمسببات . وعندما يصير الإنسان عن الاهتمام ، تنقل الظاهرة
معلقة ، وتظل موضوعاً لإبداعات أخرى لا حصر لها .

ومن هنا يتبين أن الاستعارة والتشبيه ليسا مجرد تشكيكين جماليين
يلجأ إليهما الإنسان الشخبي لصياغة المعنى ، بل هما بالنسبة إليه
معتلان معنى وثيق الصلت بسلوكه الفكري والعمل . وإذا كان من
للأفول أن نتحدث عن الاستعارة الحية والحية . وكذلك الأمر في
التشبيه ، فإنها في التعبير الشمسي لا يكونان إلا حين ، لأن
وظائفهما معقدة أساساً بأن يكونا معنى متصلاً بفكر الإنسان
وسلوكه .

وننظر مرة أخرى إلى هذا المثل الشمسي الذي يقول :
أذرع الزورج تقلمه ، وأذرع بلى آم يلملك

فالفزء الأول من المثل يمثل الظاهرة الكونية ؛ أي أنه يمثل الحقيقة
التي لا مجال للميلارة فيها . أما الجزء الثاني فهو يمثل الظاهرة في
عالمها المحدود ، عالم الإنسان الواقعي . وإذا كان التصان السابقان
قد جعلتا الظاهرة تتحقق في نظام الكون ، كما تتحقق في نظام
الحياة ، عل نحو يجعلها حقيقة مؤكدة وإن حصر الإنسان في نظام
تفسيرها ، فإن هذا النص يضع العلاقة بين المحدود وغير المحدود
في مجال فكري آخر ؛ فنظام الكون منطقي ، وهو منظم في عمومه

القلاخ من منزى الصورة التي وأما في السياه وقال : « حقا إن اللقم تمنع النقم » .

وعلى هذا النحو تجسد المثال : « على قد خلخالك مد رجلك » . فقد طلب سيد متسلط من خاتمه أن يشتري له خلخال طوله متر وعرضه متر ، واشترط عليه أن يغطي جسمه كله وعرى مبتذل ، وأنه إن لم يغط هذا قطع رأسه . فتصيب الخادم من هذا المطلب ؛ إذ كيف يمكن أن يغطي هذا الخلخال المحدود الطول والعرض سيده الضخم الجثة . فلما أرفعه للتفكير في هذا الأمر ، ذهب وجلس في سفي . وهناك تلقى صديقا له حُرُوف بأنه حلال للمشاكل ، فأتبعه بمشكته ، فقال له إن حل مشكلته عنه ، وطلب منه أن يغير له خلخالاً بالأوصاف التي ذكرها سيده . ثم اصطفيه وذهبا مما رأى السيد . فلما رأى السيد الخلخال قام وقامه ووجدته مطابقاً للأوصاف المطلوبة ، ثم طلب من الخادم أن يغطيه بالخلخال بعد أن استلقى على السرير ، فقبل الخادم ذلك في حذر شديد . ولم يصل الخلخال إلا إلى ركبتي السيد ، فصرخ في وجهها ، وكاد أن يعم بضربها . وكان صديق الخادم يحمل عصا يخفيها في ملامسه ، فأتبعها وضرب بها السيد له ركبتيه ضربة خاطفة فقلص السيد رجليه في حركة لا إرادية . وعند ذلك كان الخلخال كائناً لأن يغطيه ثلماً ، وفي ثورة غضبه سأل الرجل : كيف فعل ذلك ، فاجابه بقوله : ألا تعرف لثقل الذي يقول « على قد خلخالك مد رجلك » ؟

على هذه الحكايات التي نقلت لثقة قصصاً شيعياً بيته ، يؤكد ميل الحسن الجبسي إلى التجسيد . ولا يرجع هذا الميل إلى الرغبة في نقل الرسالة إلى المستمع بطريقة أرقع ، فالثقل الشيعي في حد ذاته له تأثيره القوي في نفس المستمع ، ولما تعنى هذه الصيغة المولدة ، أن لغة الاتصال بين الجماهير ترفض أن تكتفى بصيغة واحدة في عملية التوصيل ، فالثقل يولد حكاية ، والحكاية تولد مثلاً ، إلى درجة أننا نتساءل : أيها السبق ، للثقل أم الحكاية ؟ وكل هذا يؤكد أن العقل الجبسي في حالة نشاط دائم ، وأن تساؤلاته من بعض الأمور سرعان ما تتحول إلى صيغ جارية لها فعاليتها في التأثير .

ثالثاً : ولقد العالم العلمي .

علاقة الإنسان بالعلم الغيبي علاقة حتمية لأنها تمثل العلاقة الجدلية بين الغيب والمفطور . فليس كل ما هو حاسر في عالمنا مستطيل بتقنه وسير لذاته ، بل إن عالمنا ملء بالظواهر للسيرة بقوى غيبية . وهذه الظواهر أثارت فضول الإنسان منذ القدم فتساءل عنها ومزائل يتسائل إلى اليوم .

وقد ميز الإنسان منذ قديم الزمان بين الأسمى المقدس الذي يقرن سلوك الإنسان نحوه بالراهية والتجليل ، والشيطان الباحث على الفزع . وعلى الرغم من التباين بين التوفيقين في علاقتهما بالإنسان ، فإنهما يجتمعان معاً في إظهار الدين ، ولهذا فقد اجتمعا معاً في اصطلاح عليه باسم الشبح ؛ فالتأثير هو الشيء المحرم ، أيما كان أم شيطانياً . وليس بالضرورية أن يكون الشيطان شيطانياً ما أراد أو

وطرافة الحكاية تتمثل في طريقة طرح السؤال على هذا النحو المتعمد . ولو أن السؤال طرح على نحو آخر ، كأن يكون : من الذي يركب : الحق أم الباطل ، لتغير مجرى الحكاية واختط حيكها .

إن طرافة التشبيل عن طريق التجسيد تجعلنا نقول إن الحكاية نموذج لإخراج الفكرة عن طريق التمثيل بالخيال الذي يفتح للجمال لكثير من الأفكار .

وما يؤكد ميل الإنسان الشيعي إلى التجسيد ، نزوعه إلى تجسيد اللغة المجازية . وفي هذه الحالة إما أن تتحول العبارة المجازية إلى شكل من أشكال السلوك الضمني الذي يحول المجاز إلى حقيقة ، أو أن يتولد من العبارة المجازية حكاية تجسدها حرفياً .

فمن النمط الأول - على سبيل المثال - عبارة : « ريتا بسود عيشته » ؛ فهذه العبارة المجازية تتحول إلى شكل من أشكال السحر ، بأن يؤتى بقطعة خبز وتسود بلون أسود وتترك في مسكن شخص ما يهدأ أن تؤذي ، من طريق السحر التكميري ، إلى الهدف العمل ، وهو حاول المصائب بهذا الشخص .

أما العبارات المجازية التي تأخذ شكل أمثال شيعية ، مثل « اللقم تمنع النقم » ، أو « على قد خلخالك مد رجلك » ، أو « إسمنا دفتيه سواه » ، فيتولد منها حكايات تجسد العبارة المجازية حرفياً .

ليحكي عن لثقل الأول أن فلاناً كان يزرع أرضاً بهوار المقابر ، وذات يوم سمع صوتاً يقول له إن فلاناً وفلانة سوف يموتان غداً ، ويصلان إلى هذا المكان لينفثا في المقابر . واترجع القلاخ لهذا الخبر ، لأن فلانة هي زوجته . ولكنه تعجب من أن تموت زوجته في الغد وهي في أتم صحة وعافية . فلما عاد في اللسان إلى بيته ، لم يشأ أن يخبر زوجته بما سمعه ، ولكنه في صبيحة اليوم التالي سمع صوتاً وصرافاً . فلما استطلع الأمر ، علم أن فلاناً الذي حذره الصوت قد مات . وعندئذ لم يسلوه شك في أن زوجته سوف تموت في هذا اليوم كذلك ، فالتقى عليها نظرة حزينة قبل أن يتركها إلى حفلة . فلما عاد في اللسان متوقفاً أن يسمع من الأغيار ما لا يسره ، فوجهه بزوجته تستقبله وهي في كامل الصحة .

فلما كان اليوم التالي خرج إلى حقله كعادته ، وعند المكان نفسه حيث القبور وقف ليتحدث إلى الصوت وقال له : إنك قلت إن فلاناً سوف يموت في هذا ، وكذلك فلانة . أما فلان فقد مات ، وحل إلى هنا حيث دفن في قبره ، ولكن فلانة لم تصب بأذى سوء . عندئذ طلب منه الصوت أن يرفع يده إلى السياه ليخبر السياه . فلما رفع القلاخ يده إلى السياه ، رأى إياه به يعض معلقاً في السياه ليحول دون سقوط حجر كبير على رأس زوجته ، فلما عاد إلى البيت سأل زوجته عما فعلت بالأس ، فاعلمته بأنها ، بعد أن فرغت من أعمال البيت ، أعدت لنفسها طبقاً من البيض القليل . وما إن شرعت في الأكل حتى طرق الباب طروق ، وكان متسولاً يطلب لقمة يفتت بها . فإ كان منها إلا أن حملت إليه طبق البيض وبعده رغيف ، فأكل وحده الله ، ودعا الله ما بطول العمر . وعندئذ تأكد

جنبا ، بل قد يكون الشيطاني قوة مسكنة في شيء منس ، أو في رقم معين ، أو في سلوك يمتد بغيره على الإنسان ، كان يفرض عليه الصمت أو عدم الضحك . وحل هذا النحو يكون المقدس قوة مسكنة في حجر أو في شخص بعينه ، أو يكون كلمة بعينها أو يوماً بعينه .

وسواء أكان التابو عنصراً ثنائياً أم شيطانياً ، وسواء تميز بالظهر أو الدنس ، فإنه يتطلب أن يتعامل معه الإنسان على المستوى الجسمي بقدر كبير من الحذر ويقدر كثير من الوحي . وهذا ما طلع الأنثروبولوجيين إلى أن يملأوا التابو نظاماً اجتماعياً ، ذلك بأن عرق المحرم بأي شكل من الأشكال من قبل الفرد ، يمكن أن يكون سبباً لوتروح العقاب الجاهلي . وكثما يعرف أن «لوبيب» ، بعد أن تزوج من أمه ، كان سبباً في ابتلاء أهل طيبة بالويله الذي أنزلته بهم الألة ، وكان يحتم أن يكتشف من أوتكب المحرم حتى ترفع الألة عن أهل طيبة هذا البلا .

ونتأمل الآن من الكلام عن التابو من الناحية السلوكية ، أي من الجانب الاجتماعي ، حيث تنشر القوانين للزلة للأفراد . إلى مجال الحلق الحر الذي يتيح للإنسان الصراع مع القوى الخفية . ويقدم النص الشعبي بصفة خاصة ، فرصة ظهور تلك المثبات التي تعيش في ضمير الإنسان منذ القدم ، ثاقبة الإنسان وما هو فوق الإنسان ، أو ثاقبة الدنوي والظهي ، أو ثاقبة الطبيعي وما فوق الطبيعي . وكل هذه السميات ليست سوى ترويضات لشرح موقف واحد يتناول إلى طيبة الإنسان التي لا تكف من الحرف والفتق لإزاء الغنى والمجهول .

ولما كان هذا المجهول يشمل المقدس والشيطان معاً ، فإن الصراع لا يدور بينهما من ناحية ، وبينها وبين الإنسان من ناحية أخرى . وعندئذ يجد الخيال الشعبي تلك القوى حتى يمكن للإنسان مواجهتها أو التعامل معها بشكل أو بآخر . ونلاحظ أن الخيال الشعبي يحرص على الإبقاء على الطبيعة غير المعادية هذه الشخص فبعد من خلالها عن فزعه الداخلي .

وعما كان من قبيل المفارقة أن الإنسان يجعل هذه الشخص ، مع أنه صامتاً ، تنفك له بالرماد ، وتعاينه أشد العقاب إن هو جاوز حدوده وتمدى على حرمتها .

فاظلم يقترب في حذر شديد من «أنا الغولة» ، وهو يادها بالسلام الذي هو بمثابة كلمة السر ، التي تفتح له الطريق لمواجهتها . وترد عليه الغولة رداً يجعل التنبه والإنذار ، وإن كان يفتح له المجال لاتهام عليها ، تقول : «ولولا سلامك سبق كلامك ، لأكلت لحمك قبل عظمك» .

فالكلمة في هذه الحالة تمثل العتبة التي تتصل بين عالين : العالم للمسلم والمجهول ، كما تمثل في الوقت نفسه الوساطة بينهما . ونلاحظ أن عبارة الغولة تميز بين السلام والكلام ، فالكلام بدون سلام ليس من الكياسة في شيء ، أما البدء بالسلام فإنه يخلق فرصة للمهادنة .

ونلاحظ كذلك أن البطل الإنسان هو الذي يقتحم العالم المجهول لمواجهة القوة الشيطانية ، التي تنقل قابلية في عالمها البعيد ، محضنة بكل خصائصها الشيطانية إلى أن يأتي هذا البطل الإنسان ليهدد سكونها . وهو إما أن ينتج في التعامل معها فيحصل من شيء من شخصيتها ، أو يكون جاعلاً بين التعامل معها ، وعندئذ يلقي المطالب . وهذا يعني أن كل عالم من العالين ، المعلوم والمجهول ، له إرادته الخاصة وتوجيهه الخاص ، حل الرغم من حماية التعامل بينها^(١٧) .

ويقدر ما تحرس القوى الغريبة على الاحتفاظ بأسرارها بعيداً عن الإنسان ، ترويض الإنسان فكرة استلاب شيء من هذه الأسرار . وما يستلبه البطل من هذا العالم بعد في البداية إضافة معرفية أو نفعية لصالح البشر ، كما بعد ، في الوقت نفسه ، تقليصاً لأسرار القوى غير الإنسانية ، الأمر الذي يؤكد يقين الإنسان من أنه لا يمكن أن يثرى علمه المعلوم إلا بكشف غيبا العالم للمجهول .

وأكثر ما يلح عليه النص الشعبي تصويره ذلك الصراع الذي يدور بين الإنسان وهذه القوى الغريبة ، فهو في بعض الأحيان يقدم نموذجين إنسانيين يفتان على طرفي التقيض في طريقة التعامل مع القوى الشيطانية ، فأحدهما يستعصي عليه التعامل معها ، ولهذا فهو يتألم العقاب حمداً ، في حين أن الآخر قادر على المواجهة والتعامل معها في وقت ، ومن ثم فهو الذي يغزو بالمقاومة . ومعنى هذا أن القوى الشيطانية تكون مصدر عطاء كما تكون مصدر عقاب ، وذلك وفقاً لأسلوب الإنسان في التعامل معها ، وكأنها بذلك تقول له : لا داعي للممانعة والمكابرة فيما هو خارج عن إطار حالك المحدود .

وفي بعض الأحيان يرد التحريم صريحاً في شكل موضوعة ترد في كثير من النص الشعبي العاللي ، وهي موضوعة الحجيرة المحرمة ، فالبطل في هذا النص يسمح له أن يدخل كل حيرات القصر وأن يلمس منها ما يشاء ، فيما هذا حيرة واحدة يحرم عليه أن يدخلها ، وعلى سبيل الإجراء الشديد ، ودفع الإنسان إلى المحذور ، يفتح البطل مفتاح هذه الحجيرة للمحرمة . ولهذا سرعان ما يقع البطل في المحذور ويضع الحجيرة فلا يجد إلا دماءاً يتصاعد منها ، أو يجد - في روايات أخرى - رؤوساً معلقة في سبوره إلى انتهاك المحرم .

ويظل الإنسان الشعبي يستعمل هذه الموضوعة ، موضوعة الشر والحرمة وعلاقة الإنسان به ، لا في النص الحرفي فحسب ، بل في النص في الطابع الواقعي كذلك ، الذي ينتشر في زمتنا ، بعد تقلص الالتفات الحرفية .

ففي هذا النص يظل البطل يلاح على احتمال العالم للمجهول لعله يستطيع أن يحصل فيه على إجابات شافية عما يمن له من تساؤلات . ولكن في حين نجد البطل الأسطوري مضجياً بنفسه في سبيل الحصول على المطلب الجاهلي من العالم الآخر ، وفي حين نجد بطل النص الحرفي سعيد الخط في أن يجد من يعاونه على التخلص من القوى الشيطانية للقضية لأثره ، نجد بطل النص الواقعي عاجزاً

خصومات الإبداع الشعري

في شوارع المدينة ، أو في أي مكان ينتهي فيه مع من يثير فضوله ويخضع إلى التحدث معه . ولم يبقَ أمامه إلا أن يصعد إلى الجبل الخالي من السكان . وصعد إليه سرياً ، وأخذ يسير في سكون حتى قطع الصمت منظر مجموعة من الناس يتجاذبون طوقاً لها بينهم دون أن يملحوا أحد صوت . وكان النظر شديداً ، إذ لم يفهم الرجل من هذا الفعل للتواصل بلا عجلة ، ونسى في لحظة من الزمن أنه يعيش فرصته الأخيرة ، ووقف ساعداً على أن إذا كان مدلفهم كسر الطرق ، لأن ما يفعلونه لم يكن يؤدي إلى كسره ، وكانت الإجابة : لا تتدخل فيها لا يبتك !

وكان الرجل يعلم أنه لا جدوى من العودة إلى الملك بعد أن أنقض الفرصة الأخيرة ، فليس الهامة ، فله به يجد نفسه مرة أخرى أمام المسجد الذي كان يجلس عنده قبل أن يبدأ مغفاته في العالم الآخر . وفجأة وجد الشيخ نفسه يقف أمامه وهو يسأله عما حدث له ، فشرح له مغفاته الأخيرة ، وطلب منه أن يفسر له تلك الألفاظ .

قال له الشيخ : إن الرجل الصاعد المحابط حل الشجرة ، الذي كان يأكل كل الثمار الناضجة وغير الناضجة . هو ملك الموت القاض للأرواح الحية وغير الحية ؛ وليس من حق الإنسان أن يسأله عما يفعل ، أما الرجل الثاني الذي كان يوزع الماء وفقاً لما يراه ، فهو للملك لتكليف بتوزيع الأرزاق ، وهو أيضاً لا يسأل عما يفعل . أما الهامة التي رآها عند الطوق فيها بينها حل نحو متواصل فهم يظنون أهل هذه الدنيا ، كما أن الطوق يمثل الحياة . إن كل شخص يريد أن يشد الحياة نحو لرحم منها غيره ، حل الرغم من أنه يعلم أنه ميت لا محالة ، وحل الرغم من أنه ليس له دخل في تقسيم الأرزاق حل الهامة .

وبهذا تنتهي الحكاية بنية أمل الإنسان في الحصول على إجابات عن أسئلة المتعلقة بالفيض والاعادة ، ولهذا فقد عاد خاوي الرفض إلى حيث بدأ مغفاته .

إن العلاقة بين الواقع والواقع في الإبداع الشعري موضوع ثوري للفنية ، وما لا مجال فيه في حاجة إلى بحث مستقل . وإذا كنا قد أشرنا في أشكال التطبيق إلى تفاعل من النص والتمثيل الشعري ، فإن كل شكل من أشكال التعبير الشعري يعتمد في أساسه على التشكيل الخيالي ؛ فالنظم تشكل خيال ، والنكتة تشكل خيال ، وكل أشكال النص تعتمد أساساً على الإغراق في الخيال . وحل الرغم من ذلك فإن الإبداع الشعري يظل شديد الالتصاق بالواقع .

أنص إلى هذا أن بعض النظم في التعبير الشعري لا تكتمل بلاختها إلا بإضافة تشكيل خيالي إليها . وكنا نحفظ جملات النظم التي تبدأ بصيغة الأمر ، مثل قسم (تم) ، نام (تم) ، القعد ، لأزرب ، اسمع ، فالتعبير الشعري يشتق من هذه الأصناف الأمرة صيغاً تصنع تشكيلات خيالية تصاف إلى تلك الأصناف لتجسد اللمعة المرجوة إلى الشخص على النحو التالي :

من الدخول في صراع مع قوى العالم الآخر ، ولماذا تنتهي مجرته بارتدائه يائساً إلى عائلته الواقعي .

ومعنا حكاية مصرية تعرض لهذه الموضوع على نحو تشكيل مفرق في الخيال وإن كان واقعي الدلالة .

فهي تحكي عن رجل كان غنياً ثم صار فقيراً ، فقرر أن يجلس عند حية أحد المساجد لا يفعل شيئاً . وفجأة ظهر له شيخ يسأله عن حاله ، فأجاب بأنه قرر ، بعد أن صار فقيراً ألا يفعل شيئاً ، وأن يظل جالساً يرقب الناس عند باب المسجد . وعندئذ طلب منه الشيخ أن يرتدى عباءة قلعتها إليه . فلما فعل الرجل ، وجد نفسه في بلد غريب ، وأخذت عجيب الشوارع في هذا البلد حتى شعر بالهلع . ولما وجد نفسه بجوار خبز اضطر إلى أن يطلب من صاحبه رغيفاً من الخبز يفتاته به ويسد به رمقه . ولكن الخبز حلق في وجهه وسأله عما إذا كان غريباً في ذلك البلد ، فأجابه الرجل بالإيجاب . عندئذ قال له الخباز : إنك سعيد الحظ ، لأن للملك أمان أنه سيزوج ابنته الكبرى من أول رجل غريب تقا قفمه للمدينة ، وهو لا يعلم أن هناك غريباً آخر سيقبل في دخول المدينة . ثم اصطحبه حتى بلغا قصر الملك ، وهناك وافق الملك حل أن يزوجه من ابنة الكبرى بشرط واحد ، وهو بسيط للغاية ، وهو ألا يتدخل فيها لا يبتك . ووافق الرجل حل ذلك ، وتم تزوجه من ابنة الملك الكبرى .

وفت يوم خرج في المساء إلى حديقة القصر ، فتوجبه رجل غريب يصعد شجرة شجرة ويصيح في حركة دالية ، ويأكل في ثم كل ما يقف من ثمار ناضجة وغير ناضجة ، فوقف يتلهم متعجباً ، ثم وجد نفسه مدفوعاً لأن يتحدث إليه ويسأله : لماذا لا جاد ويستقر حل الشجرة وتتقي من ثمارها الحلوة ما يأكله حتى يشبع ، ثم يترك الشجرة ويصيح ، وكانت المفاجأة عندما رد عليه الرجل الغريب قائلاً : لا تتدخل فيها لا يبتك ! وعندئذ تذكر وعده للملك . ولكنه ظن أن أحداً لم يره . ولما حلول دخول القصر بعد ذلك ، فوجيء زوجته تقول له : أنت عزم حل ، لأنك عرفت العهد .

وماد الرجل إلى الخباز وشرح له ما حدث ، وكيف أن ذلك كان حل غير إرادته ، فاصطحبه الخباز إلى الملك ، وتوسط لديه أن يزوجه ابنة الوسطى ، فوافق الملك بشرط ألا يتدخل فيها لا يبتك .

وبينا كان الرجل يتزهد عند شاطئ النيل ، رأى منظرًا استرعى نظره فوقف يتلهم ، لقد رأى رجلاً غريباً كذلك يلا حله بلله حتى يطفقه ثم يرمي به في أرض مروية بأشعة حضراء . ثم يلقى باليسير من الماء ويرمي به في أرض عطشى متشققة . ووجد نفسه يسأله فجأة : لماذا لا يصلي الأرض لمتشقة الجافة بقدر ما يعطى الأرض المروية . وكانت الإجابة : لا تتدخل فيها لا يبتك ! وعندئذ أدرك في حيرة أنه قد طلق من ابنة الملك الثانية . وكان لا يزال للملك ابنة ثالثة ، فقرر ألا يصيح تلك الفرصة بالزواج منها بمحبة الخباز ، بعد أن أخذ حل نفسه العهد أن يكون يفتا حل الدوام ، فلا يتدخل فيها لا يبتك . ووافق الملك حل ذلك ، وقرر الرجل ألا يسير

أن لكل شكل من الأشكال مناسبة محددة لروايته . فإذا جمعت هذه الأشكال جميعاً ، فلها تنطى كل احتياجات الشعوب النفسية ، بقدر ما تنطى كل مجالات تساؤلها . وهذا ما دعا الباحثين لأن يقولوا إن حصة الكل في الإدراج الشيء أكبر من حصة مجموع الأجزاء . وينطبق هذا القول على الشكل الأدبي الواحد ، بقدر ما ينطبق على الأشكال الأدبية مجتمعة .

إن كل مثل شعبي ، على سبيل المثال ، يعد تقدماً لتجربة إنسانية بعينها ، ولكن الأمثال الشعبية مجتمعة ليست مجرد حصة كبيرة من المواقف الإنسانية المتنوعة ، بل هي نابعة من مجال محدد يقع في محيط الفكر الإنساني الشاسع . فإذا كانت بعض الأشكال تتعامل : كيف يمكن أن تكون الحياة مثالية في مجال من المجالات ، فإن الأمثال الشعبية تتعامل : لماذا تكون الحياة على هذا النحو من التناقضات إلى يمكن أن تقضي إلى الإحساس بعينها الحياة ، على نحو ما يقول المثل : « يئس الحافل بل لا ودان » ، أو ما يقول المثل الآخر : « خلق ناس وتحلهم ، وكذب ناس وحلهم » .

فالأمثال الشعبية إذن ليست مجرد رصد متفرق لظواهر الحياة ، بل هي بالأحرى كتلة كبيرة من الفكر الإنساني ، تبعث وتفرقت في صور شتى .

وعلى هذا النحو يبحث كل شكل من أشكال الإدراج الشعبي بوصفه إشاعة تتطرق من مصدر ضوئي قوي ، وهذا المصدر الضوئي القوي يمتدح اكتشاف مركزه في الفكر الإنساني .

ولهذا السبب فإن بعض الباحثين لا يقفون عند حد النظر إلى الأشكال الأدبية الشعبية بوصفها مجموعة من الأجناس التي يضعف كل جنس منها لقواعد ونظام محدد ، بل هم يرون أن كل جنس يمثل في حد ذاته كينونة واقعية حتمية ، وكأنه ظاهرة طبيعية مستقلة في حد ذاتها ، ومتشابكة مع الظواهر الطبيعية الأخرى .

إن الإنسان الذي وجد نفسه يعيش على سطح الأرض بين عالمين خفيين بعيدين عنه ، عالم فوقه ثملة السماء ، وعالم تحته يمتلئ بأطن الأرض — هذا الإنسان فرض عليه أن يشغل بديلين العالمين في حد ذاتهما من ناحية ، ويحافظ جيباً من ناحية أخرى . إذا كانت الأسطورة منذ زمن بعيد قد أشعبت رغبة الإنسان لللمحة في الإجابة عن تساؤلاته إزاء الظواهر الغامضة في الحياة ، فإن هذا لا يعني أن الإنسان قد كف عن هذه التساؤلات ، فهو مازال يتساءل عن كثير من الأمور الغيبية في أشكال أدبية أخرى تتلامح مع فكره وظروف عصره .

وقد فرض على الإنسان أن يكون مهتماً ، إلى جانب انتشغاله بالقضايا الغيبية ، باستمرار النظام في حياته الواقعية ، وإلا سادت الفوضى التي يتحدر معها الحياة . وعندئذ يلجئه الحوف والقلق من غرور بعض الأمور على النظام الذي ارتفعت الجماعة وبقته ؛ ولذلك فهو يميل لأن يذكر الجماعة على الدوام بفاعليات هذا النظام في أشكال أدبية متجددة ومتنوعة ، بحيث يكون تأثيرها على الدوام على نحو فعال ومتجدد .

قوم ، قامت قبلك واتصبت ميزاتك .
قام ، قامت عليك حيلة .
أفند ، قعدت كية ، جنة بلا رية .
استكت ، سكت حك وانقسم نصك .
أشرب ، شرب لمر من كيملاك .
اسمع ، سمعت الرعد في وفلاك .

فالمربط بين الواقع والملا واقع في الإدراج الشعبي يشغل مساحة كبيرة من تعبيره . وهو يتلوح من حيث الكيف من أجل مستوى للتعبير في المعاملات اليومية ، حتى أهل مستوى له عندما يصل إلى فن الأمثلة (الجيوربا) وفن التشكيل الرمزي .

٦ — خصوصية الأجناس الأدبية الشعبية (١٥) .

بدأ التساؤل من الأجناس الأدبية لشعبية منذ أن رأى الباحثون الأوائل في القرن الماضي اتفاق تلك الأجناس لدى شعوب العالم ؛ فكل شعوب العالم عرفت القصص الشعبي بأنواعه المختلفة ، وبدأت الأسطورة ، ومرت بالآداب في الطابع الشعبي ، والقصص الخرافية ، ثم القصص الشديدة المصطنعة للشعوب ، وفيها الاعلانية ، ثم الأمثال الشعبية والأفكار ، والآداب الفلكلور بأشكاله المتعددة ، ثم الأغاني المرتبطة بكل المناسبات الاحتفالية ، وانتهت بالأمط ذات الطابع العتيق .

وقد أدرك الباحثون أن الأشكال القصصية المتنوعة ليست مجرد ترابعت عشوائية بين مجموعة من الأحداث ، كما أن الأشكال ذات الطابع الخرافي ، مثل الأمثال والأفكار والنكات ، ليست مجرد تشكيلات ذات مغزى من الصور والاستعارات ؛ وإنما يعد كل شكل من هذه الأشكال وحدة عضوية في جسد متكامل . وهذا الجسد يمثل كلاً للواقع الأنطولوجي للإنسان أينما كان هذا الإنسان (١٦) .

ومن هنا كانت البداية في دراسة كل شكل من أشكال التعبير الشعبي بحثاً عن دوافعه النفسية الجمعية ، وبحثاً عن وظيفته في حياة الشعوب ، وبحثاً عن التطور الذي يمكن أن يمر به بحث يمكن أن يساهم في أداء وظيفته متغيرات الحياة الفكرية ؛ فيها لا شك فيه أن بعض الأشكال الأدبية الشعبية سبق بعضها الآخر ، وأن بعض هذه الأشكال أصبح نصاً قديماً استقر بالتدوين ، مثل الأسطورة والملاحم الشعبية . ولكن بعضها الآخر كان مهياً للاستمرار ، فهو نص قديم وحديث في الوقت نفسه ، مثل القصص الشعبي المرتبط بوقائع الإنسان ، وكذلك الأمثال الشعبية والأفكار والأغاني والأمط الفكاهية والمبينة .

وقد انتهت الأبحاث إلى أن كل شكل أدبي شعبي يؤدي وظيفة تختلف عن الوظيفة التي يؤديها الشكل الآخر . ولا يعني هذا أن الراوي لشكل من الأشكال ، وبطه الجماعة المستقلة ، على وجهي كمال بالوظيفة المحددة التي يؤديها الشكل ؛ وإنما يقتصر وحيث على

أما العبارة الثانية فهي :

« أنا الذيك أبو الديوك ، أنكش في الكوم ، ألاهي حيه درة » .

ثم تتوالى العبارات فتقول : أنا الذيك أبو الديوك أنكش في الكوم ، ألاهي حيه درة ،

وحيه الدريرة بكوز درة .

أنا الذيك أبو الديوك ، أنكش في الكوم ، ألاهي حيه درة ، وحيه الدريرة بكوز درة ، وكوز الدريرة بشوال درة ... إلخ ...

ولا يخفى منا من هذه الأشكال أن نبحت فيها عن المقول أو اللامقول بقدر ما يعيننا أن نبحت في الدافع وراء خلقها .

والدافع وراء خلق هذه الأشكال التي نحوي على اللامعنى ، هو الخروج كلياً من دائرة المعنى ، والدخول في دائرة اللعب باللغة .

وليس هناك استخفاف بالحياة أكثر من أن نتركها بكل نظمها وراء ظهورنا ، وأن نصنع ، تحت ضغوط القروض واللام والمطلق والمقتضى ، شكلاً لا يحوي إلا على اللامقول ، ثم نحاول أن نوهم

بأن هذا اللامقول له الحق في أن يبرجد ، وأن يتخذ لنفسه شكلاً .

وهكذا يحق هذا الشكل وظفته ، وهو خلق العلاقة المتوترة بين داخل النص وخارجها ، حيث إن هذا الدخول لا يتركز قط على

الحراج ، وإنما هو شكل من أشكال اللعب . وهنا نصلى إلى المقابلة في أن هذا اللامعنى يصل بنا إلى إدراك معنى ما للحياة ، وإن كان

هذا المعنى هو عبثية الحياة . ولهذا فإننا في هذا النوع من الإبداع لا نتحدث عن معنى ، بل عن عمليات من اللغو الذى يعتمد

زسحة العالم المقول بعيداً ، أو يصعد تصعيد اللامقول من خلال إضافة المزيد منه .

ولكن نتحقق هذه الأشكال العبثية لا بد من شرطين : الأول ، أن يصل إحساس الإنسان إلى قمة التصور من الجندية ، والثاني ، أن تكون هناك المقابلة على وضع العبث في إطار شكلي . أما الشرط

الأول فيتولد عن وعي الإنسان بضرورة التحرر من صرامة النظام ، من أجل الدخول في دائرة اللعب ، ولما الشرط الثاني فيتولد من أن

الإنسان لا يمكنه أن يصنع شيئاً ، حتى وإن كان بغير معنى محدد ، إلا في إطار صيغة الشكل^(١٥) .

وبعد ، فقد كانت خصوصية الأشكال الأدبية الشعبية دافعا كبيرا للباحثين في المجال الأدبي بصفتها عامة ، وبالحديث في المجال

الأدبي الشعبي بصفتها خاصة ، إلى أن يستحوذ ، مستعينين في هذا

من الدراسات اللغوية والتقليدية الحديثة ، في خصوصية التركيب اللغوي الذى يتميز به كل شكل أدبي شعبي على حدة . على أننا لن

نستطيع هنا ، بعد هذا العرض للظواهر بخصوصيات الإبداع الشعبي ، أن نعرض لهذه الدراسات ، وربما فرضنا لها في مناسبة

أخرى . ولا يخفى ، بعد هذه الجولة التي حاولت أن تبرز عبقرية الإبداع الشعبي ، سوى أن نكرر عبارة أبي إبراهيم الفراهيدي التي

قدمنا بها هذا البحث ، والتي تقول : « إن الناس لا يجتمعون على نقص أو مفضل في الجودة ، أو غير

مبالغ في بلوغ اللذي في الفسافة »^(١٦) .

ولمى جانب الاشتغال بالقضايا الفنية والاجتماعية ، اهتم الإنسان كذلك بالإنسان في حد ذاته ، بوصفه قيمة فعالة ومؤثرة ، وقادرة على تحقيق المعجزة . ولهذا كان لابد من أن يكون هناك شكل أدبي مستقل يعنى بالبطولة الإنسانية الحارقة ، القادرة على تجسير طاقة الجماعة وتوجيهها نحو ما فيه خيرها ، والقادرة كذلك على الالتحام بالقوى غير المرئية لكي تضمن مساندتها إيلها في أوقات الشدة .

والحياة بعد كل هذا لغز عسير ، فلماذا إذن لا يكون هناك شكل يمثل لغز الحياة ، ويكون لغزاً في حد ذاته ، فيجمع بين وحشتين من المحال جمعها ممّا في بنية واحدة ، ولكنه يفرض على المطلق بذل الجهد الذهني للوصول إلى حد هذا الإنجاز ، فلماذا كما نتصور أنهما في الحياة الواقعية للوصول إلى حل تلك به اشتباك متناقضاتها على نحو سائر . والحل في كلتا الحالتين يميل إلى أن يكون شيئاً للضحك ، لأنه يفاشينا ، بعد أن نتصور أنهما ، بالخروج من المألوف على نحو غير متوقع .

وإذا كان اللغز يصل إلى النهاية إلى حل يجمع بين المتناقضين ، ويثير الضحك الناتج من هذه المقابلة ، كما هو في اللغز القائل : « أد السمسة ونحجب الحبل ملجمة (الكتابة) » ، فإن الإنسان كثيراً ما يكون عرضة لأن يوجهه الموقف العصية التي يصعب من المحال لديه الخروج منها سائلاً إلا من خلال متفاد الضحك .

ومن هذا المجال تولدت الأشكال المضحكة في التعبير الشعبي ، فتراكمت التواثر الخاصة - مثلاً - بشخصية « جحا » ، والفساح المضحك . ثم كانت حصيلة النكات المأثلة التي توصف بأنها كليات ذات أجنحة ، فهي تنتشر وتطير فور صمودها من مصدرها المجهول في أغلب الأحيان .

وتتصاعد الرغبة في السخرية عند الإنسان إلى الحد الذي يترج فيه إلى الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى دائرة اللعب بالنظام ، سواء على مستوى المعنى أو على مستوى الشكل . وهنا نصلى إلى الأشكال العبثية في الإبداع الشعبي .

ومثال ذلك تلك الأغنية المشهورة في تراثنا ، التي تقول : « يا طالع الشجرة ، هات لي مملك بقره ، تحلب وتسقى » .. إلخ ...

ومن الممكن أن نجد الكلام في هذه الأغنية ومثيلاتها إلى ما لا نهاية ، حيث يتنفي فيها المعنى الموحد للترابط والمطلق .

ومثال هذا ذلك القصص الذى يعتمد على التراكيب التصاعدية والتنازلية . وهذا القصص ، ومثل الأغنيات سالفة الذكر ، يتدرج تحت أدب الأطفال الشعبي ، للازمة عيشه لروح الأطفال التي تميل إلى اللعب دائماً ، فضلاً عما فيه من وسيلة تربوية لتثمين الذاكرة على تكرار السابق مع إضافة اللاحق . ومثال ذلك حكاية « الذيك أبو الديوك » ، التي تستخدم عبارة واحدة ثابتة ، قابلة للإضافة إليها على نحو مستمر .

- (١١) سورة الكهف ، من آية ٦٦ إلى ٧٠ .
- (١٢) نبذة إبراهيم : قصصنا الشهي من الروايات إلى الواقعية . دار الفكر العربى (بدون تاريخ) ص ١٠٧ .
- (١٣) Angus Fletcher: *Allegory: The Theory of Symbolic Mode*. Cornell. Paperbacks, 1970, P. 35.
- (١٤) يقرأ في هذا الموضوع للقائمة المطبوعة في كتاب .
- Hermann Bausinger: *Formen der Volkspoesie*. Beich Schmidt Verlag, 1968.
- (١٥) Susan Stewart: *Nonsense: Aspects of Intertextuality* in *Folklore and Literature*. John Hopkins 1989 p. 202 .
- (١٦) إبراهيم القفاوي : ديوان الأدب ، تاليف : أحمد خنار عمر ، ومراجعة إبراهيم آيتش ، ط : مجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ١٣٩٤ هـ ، ج ١ ص ٧٤ .
- (١) Michel Foucault : *The Archeology of Knowledge* . (1) Pantheon Books, New York 1972, p. 127 .
- Jack Goody ; *The Interface between the Written and the Oral* . Cambridge Univ. Press, 1987, p. 3 . (2)
- E. J. Bond: *Reason and Value*. Cambridge univ. Press, (3) 1963 P. 63.
- Vladimir Propp: *Theory and History of Folklore*; Translated (4) by Ariadna Y. Martin and Richard P. Martin, University of Minnesota, 1984, p. 15 .
- Walter J. Ong: *Orality and Literacy. The New Accounts*. (5) Methuen- London 1982, p. 61- 62 .
- Ibid.*, p. 71- 73 . (6)
- Ibid.*, p. 176 . (7)
- V. Propp: *op. cit.*, p. 10 . (8)
- Walter J., Ong: *op. cit.*, p. 37 . (9)
- (١٠) سورة الأنعام ، من آية ٧٥ إلى ٧٨ .

فول

دور المعرفة الخلفية

في «الإبداع» والتحليل

محمد مفتاح

١ - الخطان المتوازيان :

قد يعتقد بعض الناس أن العملية «الإبداعية» تختلف من كل وجه عن العملية التحليلية، على أساس أن «الإبداع» موهبة ربانية خاصة بأشخاص معينين، أو وسواس شيطانية تنفث في بعض الناس نفثاً. وقد كانت هذه المعتقدات منتشرة في عصور سالفة في ثقافات إنسانية مختلفة، منها الثقافة العربية؛ إذ وردت فيها إشارات كثيرة إلى تميز المبدع على غيره من الناس الماديين. وقد أحييت التيارات الرومانسية والرمزية واللاعقلانية تلك الآراء السالفة، فكان «المبدعون» في هذه التيارات يستعملون وسائل كثيرة لتنشيط خيالهم، وللاتمماج بشياطينهم حتى يُقَوِّمُوا باليد والغريب والمعجب.

واعتقد بعض الناس أن المحلل هو من حصل على معرفة مُوسَّعة مصحوبة بموجهة اللزق الذي يرشده إلى مكان الجمل وإلى بؤر القبح، فالذوق والمعرفة، بالإضافة إلى التجربة، تجعل المحلل قادراً على أن يكشف عن أبعاد النص وتقريبها إلى القراء الذين ليس لهم تلك المعرفة وتلك اللزق وتلك التجربة، وقادراً على أن يوجه «المبدع» ويرشده.

ويتناه عن هذه المعتقدات، افترض وجود مسارين متوازيين لا يلتقيان: مسار المبدع، ومسار النقد؛ لأن لكل منهما سبيله الخاصة به، بل هناك من ظن أن العملية التحليلية / الفكرية عملية تشويش على العمل الإبداعي، لأنها تفرض عليه قيوداً ومقاييسها، فيعرقه ذلك عن الانطلاق الحر لارتداد آفاق جديدة كاشفة عن غيايب الجهول.

٢ - التقاء المتوازيين :

على أن الدراسات النفسية الجديدة، للتجلية فيها يسمى بـ «علم النص العرقي»، والدراسات العلمية للحاصرة، كالدراسات المتعلقة بـ «الذكاء الاصطناعي»، تقدم نظريات ومفاهيم تجعل «المبدع» والمحلل خاضعين للعمليات الذهنية نفسها التي تحكمها معاً. وتلك النظريات والمفاهيم هي: نظرية الأهر، والدونان، والمخططات، والسيناريوهات، والنتائج الذهنية. وقد تفرع عنها مفاهيم أخرى مثل المشهد و «الديكور» وغيرها.

وقبل أن نبين تحكم هذه الآليات في «المبدع» والمحلل معاً يجدر أن نذكر ببعض النظريات والمفاهيم للشاعرة والساقطة، لنضم كل نظرية أو مفهوم في سبيله، ونقدر مدى إجرائيته، حتى لا تختلط النظريات والمفاهيم والمقاربات على نحو يؤدي في نهاية المطاف إلى نوع من التلقين وتضييق ردى الفكر العربي الإسلامي، الساعى نحو الخروج من المناهات التي يعيش فيها.

(١) نظرية التناص :

أولى تلك النظريات، مما أصبح معروفاً ومتداولاً بين الناس، هي نظرية التناص. و «قوة هذه النظرية» موجودة في الآراء الانطباعية التي كان يملكها مثقفو الأدب في مختلف الثقافات، ومنها الثقافة العربية؛ إذ يجد القارئ المتأدب العرب ينوهون بدور الحفظ والرواية والتمرس بأساليب القول في تكوين الشعراء المبدعين الذين احتلوا مكانة مرموقة في الشعر العربي خاصة، كما انتبهوا إلى علاقة المقلدة والمشاغبة بين الأشعار فوازتوا بينها، ثم صاغوا مفاهيم لتحليل والتفسير على نحو كَوَّنَ باباً مهماً في النقد

العرى سعى بالسرقات ، وأحفل حيزاً مركزيّاً في الكتب البلاغية والتقليدية .

لقد بقيت تلك المقاربة شائعة ومتشعبة بين المهتمين ، إلى أن جاءت نظرية الناص من الثقافة الغربية . حل أن نشأة هذه النظرية وتطويعها وتزويدها لم يكن موحداً ووحيداً ، بل طرح عنه زعزعات متضادتان ولكنها متكاملتان ، إحداهما أدبية ، تتجلى في آثار « باخين » ومن تأثر به ، مثل « كريستينا » و « بارت » في بدلية أمره ؛ فهؤلاء يلحدون ، مع بعض الاختلاف بينهم ، إلى أن الناص الأدبي هو إعادة إنتاج وليس إبداعاً محضاً ، وأن كل نص إنما هو معضد أو قالب لنص آخر سابق عليه أو معاصر له ، وإن غلبوا الوظيفة القليلة على ما سواها ؛ لأن نظرية الناص غث وترعرعت في خضم نزعة احتجاجية وإعتراضية ساخرة من المتورثات في السياسة والطاقة . وثانيتها فلسفية ، تتجلى في التفكيكية التي يمتثلها « هولدا » و « بارت » في آخر أيامه « بول ديوان » و « هارن » وغير هؤلاء ؛ فقد وظفت نظرية الناص لنسف بعض مقولات المركزية الأوروبية ، مثل مقولة الحضور ، ومقولة الانسجام ، ومقولة الحقيقة المطلقة ، التي يحصرها النص ويكمل عليها ... وأثبت أن أي نص هو نسج من أصوات آتية من هنا وهناك ؛ من الشعر ومن الكتب المقدسة ومن لغات الحياة اليومية ... وأن أي نص يمكن أن يقرأ قراءات متعددة . وكان سندنا النظري في هذا الثقافة القبالية اليهودية ، والفلسفات السوفسطائية والعلمية وبعض المبررات المشعّبة ، ونتيجة لهذا شاع شعار « موت المؤلف » ، وانتشرت الدعوة إلى نسف كل مؤسسة ، ومنها المؤسسات الأدبية . ويؤمن الدخول في التضييقات ، فإن هذه النزعة تقوم على منطق المقابلة ، أو منطق الإخراج ؛ فهي ترفض تراث المركزية الأوروبية ، ولكنها تقبل الفكر القبالي اليهودي بخلافته المتجولوية . وهي ترفض الإبداع ، وفي الوقت نفسه تدعو إليه . وهي تنتظر إلى النص بوصفه شيئاً وترفض المؤسسة ، ومنها مؤسسة الجنس الأدبي .

من خلال هذه الإشارات نخرج بخلاصتين اثنتين ؛ أولاً ما متعلقة بمفهوم « الإبداع » ، وثانيتها رفض المطابقة بين نظرية الناص للمعاصرة ، ومقاربة السرقات في الأدب العرى . فالخلاصة الأولى تلزمنا بترجيح مفهوم « الإبداع » حتى لا يبقى مفهوماً مجرداً متصلاً حل الزمان والمكان والأشخاص ، ولربما كان الأول أن يتحدث الممثل من الإنتاج وإعادة الإنتاج . وتبقى هاتين المفهومين يقلل من مفهوم الإبداع المطلق الذي يفتح للمتناقضين والملاحظ والمتمتعين والمكرمة الباب على مصراعيه . فالنص الأدبي علم وإعادة بناء ، بقصد غالباً وليس صاحبه مسحوراً أو غموراً أو فلقداً للوصى ، يسعى كييفاً يشله وكييفاً يحل له ؛ فإنتاج النص الأدبي إذن وإعادة إنتاجه ؛ معقدة وجهد وعرق أولاً ، وهو موجبة نظرية ثانياً . مفهوم الإبداع المطلق وليد التيارات الرومانسية والرمزية والداخية والاعمالات اللا عقلانية . إن استعمال مفهوم « الإبداع » يعبر عن موقف ما ، وقد يصاحبه كثير من الصعوبات حينما يطلق

على الثقافة العربية والثقافات العالمية الأخرى قبل المصور الحديثة والمعاصرة . فإذا ما تبينا هذا المفهوم واستعلمنا أن نستخلص مقاييس له ، وهذا شيء صعب ، وحاولنا أن نحاكم الأدب العربي الإسلامي في ضوءه ، فإن غلبتها تصبح مغلفة وغير ذات موضوع . ذلك بأن هذا المفهوم الذي نروج له هو وليد ذلك السياق الثقافي للشار إليه . وهو ليس مجتمعا عليه في الأدب الغربية نفسها . وقد تزداد نسبته إذا ما نظر إليه من زاوية الموروث الأدبي العرى الإسلامي والحفانيات المتحركة في ذلك الموروث . وليس ذلك بضائر للثقافة العربية الإسلامية ، إلا إذا حوكمت من قبل مفاهيم وتصورات وسليبات المركزية الأوروبية الحديثة والمعاصرة .

والخلاصة الثانية ذات طبيعة منهجية ، ألا وهي المطابقة بين الآراء في نظرية الناص الواردة من الغرب ، الناشئة في سياق اجتماعي وفلسفي وثقافي وسياسي خاص ، وبين آراء النقاد العرب في السرقات الأدبية التي وراسها خلدت اجتماعية وجبالية ولغافية وسياسية خاصة . لذلك يجب حل دراسات النقد الأدبي العرى أن يبرها كبر اهتمام ، حتى يظل عصر السرقات الأدبية ضمن الشبكة التي يوجد فيها ، والتي يؤثر فيها ويتأثر به . وعليه فإنه من مجانبية الوعي التاريخي ومتعلق التاريخ أن تلغ الموازنة بين نشأة دراسات السرقات الأدبية في العصر العباسي وتطورها ، ونظرية الناص التي هي وليدة القرن العشرين ؛ فمفهوم السرقات استمر أدبيا وجباليا وأخلاقيا بناء على عدلته . أما نظرية الناص فهي أدبية وفلسفية ؛ تهدف الجلب الفلسفي منها إلى نسف بعض المبادئ التي قامت عليها العقلانية الأوروبية الحديثة والمعاصرة . لذلك فإنه ينبغي أن لا يتخذ مفهوم الإنتاج وإعادة الإنتاج والمعلم والبناء عطية وفريضة في ترسيخ المفاهيم الثقافية العباسية ، حل أساس أنها سبقت ما يوجد لدى الأوروبيين . وليس في هذا الموقف دعوة إلى إهمال التراث النقدي الأدبي العرى الإسلامي ؛ لأن مثل هذه الدعوة غير مقبولة بل مرفوضة من أساسها ؛ وإنما يجب إسماء مصطلح النقد العرى وإعادة تحليله وتجريده من ظروفه الحابطة له وإعادة صيغته ثم إسماعه في شبكة مصطلحية نستطيع الوصف والتأويل والتضخيم . ويهمل العمليات كلها يمكن أن يهزك النقاد بسهولة ويسر في أرض الأدب العرى ، دون خوف من التيه في بَنِيَات الطريق ، أو خوف من الحياة خارج التاريخ . كما أنه بهذه الصليات نفسها يقي ذاته من الأرقام في حباب التراث النقدي الأوروبي والأمريكي وغيرهما من السياحة ، فيؤذي به إلى إغراق نفسه وإغراق غيره . ضبط السياق العام العلمي والإيديولوجي والتأريخي للمفاهيم ، وضبط مساقها وموقعها في شبكتها ، عملية جوهرية لتقديم للقرعة التحليلية الأصيلة .

(ب) نظرية « بورس » :

يمكن أن يستخرج القارئ من هاتين الخلاصتين نتيجة تقول إن هناك لهما نحو التسليم بأن عملية « الإبداع » وعمليات الإنتاج وإعادة الإنتاج والمعلم والبناء تتعلق من شيء ما ، إلى من نواة أو من

تلك الأقسام والعلم والمدر والمدراس وحينما يذكر المستشفى يتدأى إلى الذهن الدكتور مدير المستشفى والأطباء والممرضون والمرضى والدواء . . . وإذا ما أرنا قمشيل بميداننا نقول : حينما تذكر القصيدة المدحية التوضيحية تتبادر إلى الأذهان الخطاطة التي ذكرها ابن قتيبة أو ما يقرب منها . وحينما تذكر قصيدة الاستغفار إلى الجهد يحصل في ذهن القارئ المتعرج الشاعر والممدوح والتذكير بما وقع للأندلس من مأساة شاملة لطيفة للإنسان والدين ، والتنبية إلى ما فعله المسيحيون وما يتظرهم من عقاب ، ثم دعوة الشاعر الممدوح إلى جمع الممدد والعدة لإعزاز الإسلام وإزالة الكفر ، وقد بنى الشاعر قصيدته بالتأله على نفسه وتنبية الممدوح إلى قيمة شعره .

تنظيم المواضيع المثالية في الذاكرة على شكل بنيت ليس خاصاً بما ضرب من الأمثلة ، ولكنه شامل لكل الأغراض الشعرية والفنون وضروب السلوك البشرى . فلفظة السابقة المختارة في الذاكرة أساس لإعادة إنتاجها أو إنتاج معرفة شبيهة بها . على أنه يجب التفريق بين مفهومين أساسيين هما : النموذج والإنتاج ؛ فالنموذج هو الصورة الذهنية المثالية لفصيدة الاستغفار بكل عناصرها الضرورية والاختيارية ، ولقبض مثل هذا النموذج يجب الاعتماد على أساس تحليل القوائد الاستغرافية لتعديله يختلف العناصر حتى يمكن الاتفاق على ذلك النموذج . أما الإنتاج فهو ما يتجلى في أية فصيدة استغرافية معينة ؛ إذ ليس المفروض لها أن تكون نسخة طبق الأصل من النموذج .

معنى هذا أن بعض العناصر يغيب عن الإنتاج في الآداب القديمة ؛ وأما في الآداب الحديثة والمعاصرة فقد تنصبت جل العناصر ولا يبقى منها إلا بعض المؤشرات التي تهدى . وقد يتساءل حينئذ عاباً ما به « المبدع » إطره ، بل قد يظن أنه لم يتحرك ضمن إطار معين . ليس له ذلك ، وإنما كل ما فعله هو إدخال إطار في إطار بواسطة المائلة والمشابهة . ولتبرهن عن هذه الدهوى بما يلي : قد تحدثت نص قصصى من غابة وأسود وثلاث وقفاً وكائنات غريبة تضم بين أحشائها كائنات أخرى . ولكن ذلك النص قد تحدثت في أوله أو في أثنائه أو في آخره عن سيرة الأجرة . ما العلاقة بين (سيرة الأجرة) وما تحدثت عن النص ؟ إن سيرة الأجرة هي مؤشر لبناء إطار يختصها وتكون أحد عناصره . وهذا الإطار لن يكون إلا للمدينة أو الوسط الحضري بصفة عامة . وعليه فهناك بيتان أحدهما الغابة وثانيتها المدينة ، ولذلك يمكن إلقاء إحداها بالأخرى عن طريق المائلة والمشابهة .

إن التناص أو اللآلئ أو المتج أو « المبدع » أو ما شتا من الألفاظ تتحكم فيه أطر غوذجية مثالية ، وقد يخرج عنها أحياناً أو يتفرقها ، ولكن قاتقوى المائلة والمشابهة هما اللذان يسوغان ذلك الخروج وذلك الخروج .

إن تلك الأطر بتناصها الضرورية والاختيارية هي التي تتحكم في المحلل أو للؤلؤل أو النقد أو ما شتا من الألفاظ أيضاً . فحينما

رحم أو ما أشبه من هذه المفاهيم . وهذه الوجهة من النظر هي ما أقام عليها السيميائي المشهور « يورس » نظريته ، وصاغ عدة مفاهيم تؤكد ما أشار إليه التراث التقنى العالى القديم . ومن تلك المفاهيم مفهومان أساسيان يمكنان بوضوح نظريته ، وهما : مفهوم المؤولة " Interpretant " ، ومفهوم الضرورة الدلالية اللاتمتامية Semiosis . والمؤولة تكون على مستوى المعجم وعلى مستوى القصيدة وعلى كل أصل وفرع ؛ فالرافر مؤولة ، والقصيدة الثانية التي تحاكى الأولى مؤولة ، وكل ما يأتي بعد التولة مؤولة ، وهكذا في عملية غير متناهية على مستوى الإمكالا ، وفي عملية متناهية مؤولة نهائية على مستوى النص . إن مفهومي المؤولة والضرورة الدلالية اللاتمتامية غالباً عن التقاد الأوربي وخصوصاً الفرنسي منه ، إلا في السنوات الأخيرة ، في حين أنه يمكن عد هذين المفهومين موازيين لنظرية التناص . ولذلك فإنه ليس هناك ضرر كبير في أن نتخذ مشابهة بينهما ومقارنة لإدراك مدى التفاعل بينهما ، مع التفتن إلى اختلاف خلفائهما الفلسفية والعلمية والسياسية . وقد لبح بعض المحللين لوجه الشبه بين التماهيمن فمزج بينهما في صياغة نظرية ، صوغها بين السيميائيات الأوربية الحديثة ذات الأصل « الدوسوسوري » والسيميوطيقا الأنجلوسكسونية ذات الأصل « الجورسي » . وغير من قام بهذه العملية « ولطائر » ، وخصوصاً في كتبه المتأخرة ، و « أمبرتو إيكو » في غالب كتبه .

وما يجننا في سياقتنا هذا هو أن السيميوطيقا « الجورسية » هي من بين الأسس التي قامت عليها نظريات الذكاء الاصطناعي في وصف عملية الإنتاج والتلفق وتأويلها وتفسيرها ، وخصوصاً استلزام مفهوم الفرض الاستكشافي .

(جـ) النظرية المعرفية :

وحيثما نصل إلى هذه المقاربة فإننا نجد ما كان متوازيًا - توازي المحلل والمبدع - قد صار متجهًا ؛ لأن النظرية المعرفية التي ينطلق منها الذكاء الاصطناعي تتعامل عن كيفية اشتغال الذهن البشرى وتفكير الكائنات الإنسانية . ومن خلال تلك التساؤلات وما أشبهها يمكن أن يستجج أن مثل هذه المحاولات العلمية عيبد إلى الكشف عن آليات التفكير الإنسانية بصفة عامة ، وليس الكشف عن تفكير كل إنسان على حدة لإثبات خصوصيته . وإذا ما صححت هذه الخلاصة فإنه يكون لزماً التسليم بأن المحلل والمبدع تتحكم فيها الآليات نفسها . وتوضيحاً لهذه التسلمة يمكن تقديم بعض تلك الآليات التي تتصافر في صياغتها علم النص للمرق والذكاء الاصطناعي .

ولنتكف بنظرية واحدة هي نظرية الإطر . فالإطر يعرف بأنه « تنظيم للمعرفة ضمن مواضيع مثالية وأحداث قاتلية ملائمة لأوضاع خاصة » . ومعنى هذا أن الذاكرة الإنسانية تخترى على أنواع من المعارف المنظمة في شكل بنيت . وتوضيح هذا فإن المواضيع المثالية (من المثال) هي مثل « المدرسة » ، فحينما يذكر مثل هذه الموضوعات يتدأى إلى الذهن البنية بالتأله ، وما يلزم

إدخال إطار في إطار لا يمكن إثبات العلاقة بينها أحياناً إلا بعملية بناء عسيرة . إطار واحد يمكن أن يتناول بكيفيات مختلفة تبعاً لسلار الخيال ، والوجهة التي نتجها ، والأهداف التي قصد إليها ، وفهمه « مثلاً يمكن أن يتناولها « مبدع » ما ميّنا وظائفها الأساسية التي خلقت من أجلها ، وقد يقلّب مبدع آخر وظائفها تحكماً وسخريه ... ولهذا وضع بعض الباحثين مفهوم « الشبكة » للنظمية في الذاكرة . وتوضيح ذلك أن المبدع حينما يختار وجهة ما فإن عياله يتجه نحو شبكة معينة لخلق معانٍ إيجابية تعطي ضفافاً للنص ، وتجعل المحلل يبنى شبكة منظمة من الفراءات . إن شبكة المعاني الإيجابية تعتمد على شبكة الخيال المنظمة ، وهذه تعتمد على شبكة الذاكرة المنظمة ؛ فالذاكرة إذن هي أساس الخيال ، وهي أساس توجيهه . إن الذاكرة لا تنتج إلا خطاطات فاقدة للحياة ، ترضى للمتلقي والرياضي والإعلامي ، ولكنها لا تستغنى عن الواطف والأحاسيس . وإذا كان الخيال يظلها من رباط العقل المطلق فإن عليه أن يتوجه نحو أهداف تحد مستعها في الذاكرة . وعمل المحلل أن يراعى هذه الشبكات جميعها ليكون تحليله غنياً ومجدياً فيدون الكشف عن الشبكات جميعها ، وآليات اشتغالها ، لن يصل إلى جوهر النص الأدبي ، وإنما قد يشتغل على هامشه ويجانبه .

« المبدع » يحكم بعمل الشكل الذي طرحه ؛ فكل عمله موجه نحو حل مشكل ما ، كما أن المحلل يحكم بعمل الشكل ويتفق النص . ولكن هل ينطبق الطرحان والنظتان ؟ ليس من السهولة الإجابة عن مثل هذا السؤال ؛ لأنه يطرح مشكلات معقدة ، مثل أسباب اختلاف الناس ، وعلاقتهم بواقع ، وماعية الواقع . هل أن هناك بعض النظريات الفلسفية والتأويلية التي حاولت الإجابة ما استطاعت ، عن بعض هذه المشكلات . ومنها نظرية الذكاء الاصطناعي ، ونظرية التلقي ، ووليديتها التوليفية ، ونظريات أخرى . هل أن ما نريد أن نبني إليه ، هو تداخل نظرية الذكاء الاصطناعي مع نظرية التلقي وخصوصاً نظرية « إيزر » كما يتجلى في المفاهيم التالية : مفهوم الانتظار ، ومفهوم ملء الفراغات ، وضروب البياض التي يجتو عليها نص ما ، والمعرفة الخلفية . ولكنها تختلفان من حيث إن نظرية الذكاء الاصطناعي ، خصوصاً في صياغتها الأولى ، هي وضعية محض . ومن حيث إن نظرية التلقي والتوليفية هما وليدتا الفلسفة الألمانية التالية ، التي تنص مجالاً للذاتية والمجعية والبسم وتفاعلهما في صياغة إدراك متميز ، سواء على مستوى الفرد أو على مستوى المجموعة ، على نحو يجعل تجربة شخص ما تختلف عن تجربة شخص آخر ، وتجربة أمة تختلف عن تجربة أمة أخرى . وهم يهتمون في دراستهم هذه على نوعة ظاهراتية ، معززة بدراسات عصبية فيزيولوجية . إن الفلسفة الألمانية وما تولد عنها من مقاربات آنية تجعل للتجربة الشخصية دوراً بارزاً في « الإبداع » والتلقي ؛ « عالم الملاحظ هو عالم تجربته » . ولكن تلك التجربة تستند على معايير ومقاييس تضمن إجماعاً وتداولاً . ومع ذلك كله فإن هناك تداخلاً أكيداً ، وتفاعلاً واضحاً ، يمكن الباحث المتنبه أن يرمدهما في نظرية التلقي ، أو

يذكر له المدرسة أو المستشفى أو القصبية الملحية أو القصبية الاستغرافية تتداعى إلى ذهنه تلك العناصر . ويجرد ما يجدد هوية الموضوع يبدأ فيسحب من حساب تلك ذاكرته ما أخرجه قبل لفهمه والتأويل والتفسير . ووفقاً للنماذج التالية التي تختزن في الذاكرة فإنه يستطيع أن يوظف كل إنجاز ويحدد عناصره الضرورية والاختيارية وما تحقق منها وما تقيّب ، ولكن الغلب قد يظل وقد يكثر . ومهما كانت درجة الغياب فإنه يلجأ إلى توظيف مفاهيم إجرائية ملء أنواع الفراغ الموجودة في النص ، أو لتوثيق العلاقات بين بنته . والمفاهيم هي : الاستدلال بالغيب أو (الاستصحاب) ، والاستدلال العادي ، والفرض الاستكشافي ؛ فحينما يسمع المرء كلمة « إنسان » فإنه يفترض أن له رجلين وحينين وولدين ورأساً وكل ما يتكون منه الإنسان من جوارح ومؤهلات ، إلى أن يثبت عكس ما يفترضه . وعلى سبيل التشابه فإن المتطلب المختص حينما تذكر له قصبية الاستغرافية يفترض كل عناصرها الضرورية والاختيارية إلى أن يثبت العكس . فكما أن الطبيب قد يلجأ إلى معالجة الإنسان المريض مفترضاً فيه إنساناً شبيهاً بالوسى ، فكذلك المحلل لقصبية الاستغراف ، فإنه يلجأ إلى ملء فراغاتها إذا ما كانت بعض عناصرها ميتورة : قصداً أو بغير قصد . وأما الفرض الاستكشافي فإن المحلل يلجأ إليه في التصور المعية أو التي تدخل إطاراً في إطار لأسباب مختلفة ؛ فقد ينطلق من مؤشر لبناء فرضية للفراءة ؛ فإذا ما اعتقد أنه وفق لذلك ، وإذا كانت الأخرى فإنه يبدع صياغة فرض استكشافي آخر .

إن المحلل في الحالتين كلتيهما يجهد لبناء إطار مشترك بينه وبين « المبدع » . على أن مقاربة الذكاء الاصطناعي تؤدي إلى عدة إشكالات . ولتبياننا نسوق ما يلي : إذا كان المبدع ينطلق من نواة معينة يقوم بتشعيبها إلى عقد أو إلى تمصّلات يحدد بعضها ويشعب بعضها آخر منها ، وإذا كان المحلل يتابع ما قام به « المبدع » ، محاولاً تبيان ما فعله من تمصّلات ، وكاشفاً عن آلياتها التي تمت بها ، فإن سواءً قد يطرح بالشكل الآتي : إذا كانت تنمية النواة بهذا الشكل فلماذا يتخفف تشعب « مبدع » عن « مبدع » ، وتأويل حمل من حمل آخر ؟ أو ليس من المتيّن أن يضع « المبدع » والمحلل لقانون عام ، وأن يسيرا في طريق واحد كأنهما حواسيب ، على نحو يجعل للبشرية إبداعاً آلياً وفهماً آلياً من شأنها أن يوحدا الفهم ويوفرا الجهد ويبذرا الخلافات ؟

إن مناقشة هذا المتطلب لبعض المكونات البشرية هو الذي جعل بعض الباحثين في ميدان الذكاء الاصطناعي وفي تطبيقاته على اللغة الطبيعية وتحليل الأقاصيص ، وبعض الباحثين في نظريات التلقي ، وخصوصاً ما تفرع عنها مما يمكن تسميته بالتأويل أو التوليفية ، يصدرون مفاهيم جديدة تراعى مطلبين أساسيين في أي سلوك إنساني ، هما الخيال والواقع .

وإذا كانت مفاهيم الذكاء الاصطناعي تعتمد على الترابط والتداعي فإنها حينئذ تعتمد على قسط كبير من الخيال ، على نحو يجعل المبدع يتصرف بحلف عناصر ، أو إضافة عناصر جديدة ، أو

دور المعرفة الخفية

والمحلل يشترك ويختلف ؛ وهذا الاشتراك والاختلاف هو التوليف
بين المطلق والنسي .

٣ — نحو مقاييس للإبداع والتحليل :

هناك من يذهب إلى أن النص يحتمل على معناه ودلالته ، وكل ما
يفعله المحلل هو الكشف عنها وتوجيهها إلى القارئ على نحو يجعل
دور المحلل سليماً . وهناك من يذهب مع نظرية بنائية متطورة ،
تفسح المجال للمحلل ليسقط على النص ما يشاء له ويعمل من
معتقداته وأوهامه ومقاصده وغاياته . فالبدع يخضع للتقيد ،
ويفسح المجال لحياه لإبداع نصه ، والمحلل يخضع للتقيد أيضاً
ويفسح المجال لحياه ليتعامل مع النص ويجازي منطوقه إلى مفهومه ،
وعلا الثغرات التي يحتمل عليها النص بطريق أنواع الاستدلال .
« فالبدع » مدفوع بالطبيعة البشرية والخصائص اللغوية وجنس
النص والسياق ، والمحلل محكوم بالإكراهات نفسها ، ولكن لكل
من المحلل والبدع تجربة خاصة ، تجعل كلا منهما يسير في مسار
مميز . إن « البدع » والمحلل مسيران من قبل المعرفة الخفية
المختزنة في الذاكرة ، للتصرف فيها من قبل الحيال .

بعض تياراتها على الأصح ، يفرق بين نوعين من المعرفة : المعرفة
الأنطولوجية ، والمعرفة التجريبية . فالمعرفة الأنطولوجية هي معرفة
العالم المصوغ في مفاهيم ضمن خطاطات وأطر ؛ وأما المعرفة
التجريبية فهي معرفة إجرائية محددة بأعمال الفرد ونشاطه .

وإذا كان « عالم الملاحظ هو عالم تجربته » ، فإن نتيجة هذه القول
أن كل معنى نص يبنى بناء ، وأن كل عمل يمكن أن يقرأ قراءة
خاصة به . ومؤدى هذا — إذا ما دققنا به إلى أقصاه — أنه يفرق
الإجماع ولا يحقق التداوت . ولكن الأمر ليس بهذا الشكل ؛ فإذا ما
كان الناس متشابهين من الناحية البيولوجية ، وخاضعين للمميلات
الاجتماعية نفسها ، فإنه لا بد من تحقيق الإجماع والتداوت ، بل
الانطلاق من أرضية مشتركة . ويرغم هذا كله فالنص يُقدِّح زناد
التأويل . وحينا يبدأ التأويل يكون مهيئاً للحاجة به تبعاً لمواظف
المتلقي ومعرفة ومشاغله وأهدافه وكفاياته ، وللتدشيل الذاتي
ولرعاية المتلقين ولتقيد ظروف التلقي . إن المحلل والبدع تتحكم
فيها الظروف الاجتماعية ومواضعات الجنس الأدبي وقواعد اللغة ،
ولكنها قد يختلفان في المقاصد والغايات والمعرفة المنشطة ودرجة
الوعي . وعلى أساس هذا الخلاف فإن التدشيل الذهني للكاتب

ملاحظات :

- See Poetics 16 (1987), Reader Response, Esp. Margaret Kantz,
" Toward a Pedagogically Useful Theory " , pp : 155 - 168 .
- Siegfried Schmidt, On The Construction of Fiction and Invention of
Fact " , in Poetics 18 (1989), pp : 319 - 355 .

- ينظر كتابنا : « مجهول البيان » دار طيفال « المغرب » ١٩٩٠ .
- Pierre Marasica " Vers Une Somatologie de L'Intelligence Artificielle
" in Degres N° 62. 1990, pp : 1 - 16 .

فصول

عن الشعر واللغة

غير العقلانية

О поэзии и эзучном языке.

تأليف: ف. شكوفسكى

ترجمة وتقديم: مكارم الغمري

مقدمة :

هذه الدراسة هي أحد أعمال النقاد والأدباء فيكتور شكوفسكى Shklovsky ، وهي تعد من الأعمال المبكرة لجماعة «أوبوز» ، وهي الأحرف الأولى للجمعية «جمعية دراسة قضايا اللغة الشعرية» التي تأسست عام ١٩١٦ في لينتجراد (بيتروراد آنذاك) ، وكانت تنقسم إلى جانب رائدها ف. شكوفسكى كلًا من تياتوف ، وتوماشيفسكى ، وأينغليوم . والأوبوز هي إحدى جمعيتين اثنتين تكونان معاً المدرسة النقدية الشكلانية في روسيا (والثانية هي حلقة موسكو للنقود ، التي تأسست في عام ١٩١٥) .

ولم ينشأ الاتجاه الشكلاني في النقد الروسي من فراغ ، بل جاء بمثابة تمصيل نظري للتجارب الشعرية في تيارات الحديثة التي ازدهرت في الشعر الروسي في نهاية القرن الماضي وبداية القرن الحاضر . وقد يتوازي كثير من الأفكار النقدية في الشكلية الروسية والأفكار النظرية لتيارات الحديثة ، لأسيا الاتجاه الرمزي والمستقبل (الفوتوريزم) .

ولم يكن طريق المدرسة الشكلانية في النقد الروسي طريقاً سهلاً ، فقد ظهر هذا الاتجاه في مواجهة تقاليد راسخة للنقد الواقعي والنقد الماركسي . وكان من الطبيعي أن يقابل النقد الشكلاني بالمعجم والرفض من قبل النقاد الماركسيين ، نظراً للتباين الشديد في وجهات نظرهم فيما يتعلق بتحديد ماهية الفن وعوره في الحياة ؛ ففي الوقت الذي كان النقاد الماركسيون يؤكدون فيه ضرورة وحدة الشكل والمضمون بوصفها شرطاً لا غنى عنه في العمل الأدبي ، كان النقاد الشكلاني لا يرى في المضمون

«ضرورة» . وفي الوقت الذي كان فيه النقد الشكلاني يحتاج الوضوح في الفن ، وبخاصة في الشعر ، وكان يتحدى بتحرير الكلمة من أسر المعنى ، كان النقاد الماركسي يتحدى بضرورة «تشديد مؤلفات عالية الفنية» قريبة من جملة الشعر الشعب المريحة ، ومفهومة للعامة^(١) . وقد تبادل الشكلانيون والماركسيون الهجوم ؛ فكان شكوفسكى يشبه النقاد الواقعيين من أمثال ميلينسكى وديروبولوف وميخائيلوفسكى من أن لكى «ينظر إلى زهرة ، ومن أجل الراحة جلس عليها»^(٢) . أما النقاد الماركسي لوناكوفسكى ، أحد أكبر النقاد الذين ظهروا على الساحة الأدبية في الحقبة التي سبقت الثورة مباشرة ، فقد هاجم الشكلانيين الذين كان يرى فيهم «تفنى تمييز عن الهواء العليل والماعطى للبرجوازية»^(٣) .

وقد لعبت للمدرسة النقدية الشكلانية أدنى هجوم من جانب الجماعة الأدبية المظروقة (راب) (اختصاراً لـ «الجمعية الروسية للأدباء البروليتاريين») ، وهي الجمعية التي انتهت سياسة عارية التيارات الشكلانية في الشعر وفي النقد .

وقد اتحسم مد المدرسة النقدية الشكلانية في الثلاثينيات حين صدر قرار اللجنة المركزية للحزب ، الخاص «بسياسة الحزب في مجال فن الأدب» (١٩٢٥) ، وكذلك الرسوم الخاص بيرسترويكاً للمؤسسات الأدبية والفنية ، الذي بمقتضاه تم تأسيس اتحاد الكتاب السوفيت ليصبح المؤسسة الوحيدة التي تضم جميع التنظيمات الأدبية ، ويكون لها وحدها حق الإصدار الأدبية . وبهذا أحكم الحصار حول التيارات الشكلانية في الشعر والنقد . ومع ذلك فقد استمر حطام أعضاء المدرسة الشكلانية

الاعتدال على التنظيم الصوتي المستقل للكلمات . وقد تأتى الشعراء ان كروشنين Krushnik ، وخليبنكوف Khlebnikov - وما من شعراء التيار المستقل ، ويشير إليهما شكولفسكى في دراسته - يطلب الشعراء المستقلين في كلمات مقطعة ، أو أنصاف كلمات ، وتركيبات حرة الألفاظ ، وأحياناً ، ولغة غير معقولة ؛ لهذا يمكن إخراج أمل تيميريوف ، وبيلدا - على وجه التحديد - تتميز اللغة المعاصرة الجليظة ، التي تحلم اللغة بالجملة^(١) .

والترجمة التي تقدمها هنا لدراسة شكولفسكى هي ترجمة من الأصل الروسى المنشور في عام ١٩١٩ في كتاب « الشعرية » (مجموعة دراسات في نظرية النص الشعري) ، الصادر عن بيتروغراد (لينينجراد حالياً) . وقد أوردنا هوامش الدراسة وتعليقات المؤلف ضمن سياق الدراسة ، كما وردت في النص الأصلي ؛ أما الهوامش التالية للترجمة فهي تخص تقديمنا للدراسة للترجمة . ونود أن نتره إلى أننا قد أسفطنا في الترجمة استسهاد شكولفسكى بجدول للألعاب الأطفال ذات الطابع القومى الروسى ، نظراً لأن هذه الألعاب غير موحية للفكرى العربى ، لعدم دراستها . أما من الترجمة التي تمت بها فقد واجهنا صعوبة في نقل أسلوب شكولفسكى إلى العربية ، فشكولفسكى ناقد يكتب بروح الأديب ، وكتابه النقدية - كما يقول عنها الناقد السوفيتى أوجنيف - تؤكد أن النقد جزء من الفن ، وأن العلم يمكن أن يصبح شعراً^(٢) . وقد كان شكولفسكى من أنصار مبدأ الاقتصاد في التعبير الأدبى ، وكان ينادى وبالألوان التلغرافى ، في الكتابات الإبداعية ؛ وقد حاول هو نفسه أن يطبق هذا الأسلوب في كتاباته ، ومنها الدراسة الحالية التي يبرر فيها عن أفكار تجريبية في أسلوب يعتمد على الجمل المصنوعة بالألفاظ ، التي « تكثف فيها الفكرة إلى درجة الحكمة والمجاز »^(٣) .

وبالإضافة إلى ذلك فشكولفسكى يشهد بكثير من الأمثلة التي توضح بها إلى فكره ، الذي يعرف منها الكثير . ولكن تصبح معنى هذه الدراسة واضحة بالنسبة للفكرى العربى استلزام الأمر في الترجمة العربية إدخال بعض الإضافات اليسيرة إلى أسلوب الناقد لتوضيح أفكاره .

النقدية ، فلهما بدراسات متنوعة عن إنتاج الأديب الروسى ، ولدى موضوعات النظرية الأدبية ، وذلك بعد محاولة لإعادة التكيف مع الأوضاع الجليظة .

وتمسك دراسة شكولفسكى عن « الشعر ولغة غير عقلانية » اهتمام النقد الشكلاني بقضية الأصوات في الإبداع الشعري ؛ وهي القضية التي احتلت مكانة مهمة في أفكارهم الجليظة ، حيث أكدوا المكانة المسطرة للأصوات في الشعر ، وأهمية جانب العاطف لدى الاستمتاع بأصوات لا معنى لها .

ولدى هذا الإطار أطلع الشكلانيون في كتابهم بالفتوراب الشعرية التي تمتى باللعب بالأصوات ، وتركيب الكلمات التي تقتضى المعنى أو المعنى . وقد بلغ هذا الولع حد تقبل اللغة « غير العقلانية » بوصفها لغة للأدب .

ولكن لماذا هذه اللغة « غير العقلانية » ؟ وقد وجد الشكلانيون في هذه اللغة وسيلة فعالة لبلوغ ما أساء شكولفسكى وتأثير غير المؤلف ؛ فمن خلال تحرير الكلمة من علاقاتها المعنوية ، ووضعها في تشكيل جديد غير مألوف ، وغير متوقع ، يمكن جذب اهتمام القارئ والتأثير على انفعالاته ؛ ذلك لأن النشاط من منظور القوانين العامة للإندراك « حين يصبح مألوفاً لأنه مستغرب بطريقة آلية »^(٤) .

وتتبع دعوة ف. شكولفسكى إلى لغة « غير عقلانية » من مفهوم القيمة الذاتية للكلمة الشعرية ، التي أكدها الشكلانيون ، ومن نظريهم إلى الفن بصفته وسيلة للشكل الصمب الذى يزيد من صعوبة عملية الإدراك وملها ، التي تمد إلى الفن قيمة في حد ذاتها^(٥) .

وتوازى دعوة شكولفسكى إلى لغة شعرية « غير عقلانية » والتجربة الشعرية والأراء النظرية لشعراء المدارس الشكلانية في الأدب الروسى في مطلع القرن الحالى ، وبخاصة شعراء التيارين الرمزي والمستقبل ، والفوتوريزم ؛ فقد اهتم المستقبلون في أبحاثهم بتركيب الكلمات التي تقتضى المعنى ، وكانوا يميلون إلى ربط الأصوات والحروف بدلالات معقدة مسبقاً ، وإلى تركيز

هوامش التقديم :

- ١ - المصدر السابق ، ص ١٢ .
- ٢ - عن كتاب « من الرمزية إلى الكبرياء » ، بيانات لغوية ، ج ١ ، إعداد د. سيديروف ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٨ (بالروسية) .
- ٣ - ف. أوجنيف ، « تشكيل للدرجة » ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ١٠٢ (بالروسية) .
- ٤ - المصدر السابق ، ص ٩٧ .

- ١ - من الصحافة الحزبية السوفيتية . مجموعة وثائق - موسكو ، ١٩٦٥ ، ص ٣٣٦ (بالروسية) .
- ٢ - من يو . بارابايش ، « تحليل علم الجليل والشعرية » ، موسكو ، ١٩٨٣ ، ص ١٩٦ (بالروسية) .
- ٣ - أ. لورنتشفسكى ، المؤلفات الكاملة في ثلاثة أجزاء ، ج ٢ ، موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٥٤ (بالروسية) .
- ٤ - ف. شكولفسكى ، « عن نظرية الفن » ، موسكو لينينجراد ، ١٩٢٥ ، ص ١١ (بالروسية) .

« عن الشعر ولغة غير عقلانية ».

دير يُول شيل
لويشور
(كروتشنيغ)

أهلا ، أليس
ورق التصوير يهيج ، يهيج
آنا ماريا ، لا - ليوا
أهله ، أهييرة ؟
لؤلؤ - لؤلؤ - لا - لا - جو
ليوا ، لؤلؤ ، لؤلؤ - لي
ورق التصوير يهيج ، يهيج
جيو - ي ، جيو - ي - ي - ي - ي
أهلية ، أهييرة

أهلا
أه ، آنا ، ماريا ، ليوا
حبي - تارا
تيري - حيري - حيري ... حو .
حولي - حولي - حولي - حو
أهييرة ، أهلية
حوي - لي
لي - لي - لي - لي - لي

(جمود تروي حو ، ٧٣)

لقد تركت هذه الأسماء وكل ما يتصل بنظرية اللغة غير العقلانية
انطباعاً كبيراً ، وكانت أيضاً مثار مشادة أدبية متصلة ، فالجمهور
الذي كان يعد نفسه ملتزماً بمتابعة عدم تعرض الفن لأيّة أضرار على
أيدى الفنان استقبل هذه الأسماء بالاعتناء ، أما النقد ، فإنه بعد
أن فحصها من وجهة نظر العلم والديمقراطية ، راح ينيلها ، وهو
يتضح على تلك العدمية Nihil التي وصل إليها علم الأدب
الروسي . واتصم الصعج ، ونهب من لا دور لهم ، وكتب النقاد
مقالاتهم المجانية . والأنا حان الوقت لمحاولة التأمل في هذه
الظاهرة .

بعض الناس إذن يؤكدون أن انفصلهم عن الممكن التعبير عنها
على نحو أفضل بحديث صوي خاص ، ليس له في العادة معنى
محدد ، لأنه يعمل خارج المعنى ، أو بالرغم منه ، على إثارة
انفعالات القارئ بصورة مباشرة . ويبرز هنا سؤال : أتبدو هذه
الوسيلة لإظهار الانفصالات مقصورة على حصة من الناس ، أم أنها
ظاهرة لغوية عامة ، وإن كانت لم تستقر بعد في الوحي ؟

ألم يحدث لك في لحظة مشدودة راحة
أن تكشف في روحك ، الساكنة منذ زمن ،
نوع مزال غنياً وبكراً ،
تتمله بالأصوات السهلة العلية ،
فلا تفتت إليه ، ولا تتسلم له ، وتلقى عليه سطر
النسيان :
وبالتصديق الموزون ، وبالكلمة الباردة ،
لا تبلغ أنت مفزاه .

(ليرموهول)

هناك أفكار تضطرب في روح الشاعر بلا كليات ، ولا تستطيع
الانقياس ، لا في صورة ، ولا في معنى .

أه لو أنه بلا كليات
أمكن للروح أن تهدي .

(ليت)

بلا كليات ، وفي الوقت ذاته في أصوات - إنه الشاعر يتحدث
عنها ، وليس في أصوات الموسيقى ، ليس في ذلك الصوت الذي
تعد العلامة الموسيقية رسماً تخليطياً له ، بل في أصوات الحنجرة ،
في تلك الأصوات التي لا يتشكل منها اللحن ، بل الكليات ؛ لأننا
نواجه هنا اعتراف مبدئي الكلمة ومفاتيحهم قبل أن يظفروا العمل
الأدبي .

الفكرة والحديث لا يكتفيان للتعبير عن معاناة اللهم ، ولذا
فالفنان حر في التعبير ، ليس فقط باللغة العامة (المفهومة) ، ولكن
أيضاً باللغة الذاتية (البلدغ مفرد) ، وباللغة التي لا تحمل معنى
محدداً (لغة طيمة) ، غير العقلانية . اللغة العامة تقيد ، والحرة
تسمح بالتعبير بشكل أكثر كمالاً . مثال ذلك (جو ، أوسنيج ،
كايت) وغيرها . ثبوت الكليات والظلم أبداً في . إن الفنان يرى
العالم جفوداً ، وهو مثل آدم ينج كل شيء اسمه . الزنقة راحة ،
لكن كلمة « زنقة » نغمة منزعجة ، ومبتذلة ، ولذا سأسمى الزنقة
« يوي » ، ليستمد عندئذ النقاد الأول .

إن الشعر يعطي دون عمد أنساقاً من السواكن والمحرركات ،
وهذه الأنساق ليس لأحد أن يحتذى عليها ، ولكن سيكون الأفضل
أن نغير الكليات بكليات أخرى ، قريبة ، لا في المعنى ، بل في
الصوت (ليكي ، ميكي ، كيك) : (Lik - Miki) (Kika) .

ويهل اللغة غير العقلانية قفراً يكتبون ، لو كانوا يريدون كتابة
« القصائد » مثلاً :

(٥) أ. كروتشنيغ ، إعلان الكلمة كما هي لحظها ، عام ١٩١٣ .

لنقهما الواسي؛ فكل هذا الجانب يتوقف التأثير الفسخ للنشاط
الفنى الرابع، وليس على تلك الجوانب التي نستطيع أن نحللها في
إتقان .

وبهذا نعرض أهمية الأحداث الخاطفة بالنسبة للشاعر :

هناك أحداث : متناهية

وهو أمر ناه ،

ولكن دون اضطراب

من المجال الإصغاف إليها .

« استمع ميكوير سمعه مرة أخرى بلغو من الكلام ، الغزلى بطبيعة
الحال ، وغير الغرورى ، ومع ذلك لم يكن هذا يخصه وحده . لقد
كنت لاحظ على امتداد حيال ذلك النوع لدى كثير من الناس
بالكليات غير اللازمة ، وهذا أشبه بالقاعدة العامة في كل الحالات
الاحتمالية ، وكل أساس منه كذلك تقدم مادة المفهوم في كل
الأوراق الرسمية والقضائية ، وفي الأحداث التي تكون على
شاكلتها . إن الناس يقرؤونها أو يظنون بها كما لو كانوا يستمعون
على نحو خاص حين يقرءون على عدد من الكلمات الرنانة ، التي
تعبير عن المفهوم الواحد نفسه ، مثل « أريد ، أطلب ، أطلب ،
أو « أترك ، أوصي ، أرفض » ، إلخ . نحن نتحدث عن صموات
اللفظ ، ونعرضها بذلك للمذاب » (ديكت : داليد كوبر فيلد ، جـ
٣) .

ولا يمتنا في هذا القطع ، بطبيعة الحال ، إلا للملاحظة التي
استنتجها ديكتز ، وليس موقفه منها ؛ فالروائي كان - على
الأرجح - سيبحث للغاية لو أنه عرف أن استخدام عدد من
الكلمات الرنانة ، للمعنى عن المفهوم الواحد نفسه ، كان ضرباً من
القاعدة العامة في الحديث الخطأ ، ليس في إنجلترا فحسب ، بل
في اليونان القديمة وديمًا كذلك (انظر مقال زيلينسكى « النشر الفنى
ومصيره ») .

وهذا يشير إلى حقيقة إثارة الاهتمامات من طريق العنصر
الصوت ونطق الكلمة ، ووجود تلك الكلمات التي كان فونلت
يسمىها الصور الصوتية Lautbilder . ونجت هذا المسمى بجمع
فونلت الكلمات المعبرة ، لا عن التصور السمعى فحسب ، بل
لرؤى كذلك ، أو أي تصور آخر ، ولكن على نحو يتم معه الشعور
بأن ثمة توليفة بين هذا التصور وانتقاء أصوات الصورة الصوتية
للكلمة . ويمكن أن نجد مثلاً على ذلك في اللغة الألمانية :
Timmeln Torkeln ، وفي اللغة الروسية نجد - على الأقل -
كلمة « كارا كولي » « Kapakynu » « شخبطة » . ومن قبل كانت
نفس مثل هذه الكلمات على أساس أنه بعد تسليان الأصل المجازي
في الكلمة يتول متناها مباشرة إلى الجانب الصوتي فيها ، الذي

قبل كل شيء نحن نواجه ظاهرة انتقال أصوات محددة في
القصائد ، مكتوبة باللغة « العامة » للمعاني . وبهذا الانتقاء يسعى
الشاعر إلى زيادة إيغالية أفعاله ، مثلاً بهذا نفسه على أن أصوات
الحديث كما هي على حالتها تمتلك قوة خاصة . سأحاول بررى
فيما يتيسر من إشارات حول الجانب الصوتي لقصة بوشكين الشعرية
« النجر » . « تظهر صموات القصيدة الإيقاعية حين تكون هناك -
على ما يبدو - أفضلية للصوت للحرك (Y) = (و) = (U) ،
ذلك الصوت للمهموس ، المتأمل ، المنصرف في المعنى الغير ، ذلك
البهى في قسوة تارة ، والمترويح الشجى تارة أخرى . إن لللسنة
الدائنة لهذا الصوت تميز إما في الغالية ، أو تشتت من خلال ظلال
تركيب الأصوات المتحركة المحيطة بهذا الصوت ، السائكة
وللجنة في البداية . وقد كان كل هذا الرسم بالأصوات مستشعراً
من جانب معاصري بوشكين على نحو مهم ، وبلا وصى منهم ،
وأسمهم إسهاماً قوياً في ترسيخ رأيهم في وجود وقع محرى خاص
بالإبداع الجليل ، الذي أدمش حتى أولئك الذين كانوا منذ وقت
غير بعيد متعجبين بالتزامن المتعدي ، ويصعب التوافيق ، وبكل
الموسيقى الندية لأغنية حدائق بوشكين » .

لقد كان جرمان يكتب في مجلة « الصوت والحديث » عن شجن
الصوت (Y) = (و) = (U) ، ووجه الصوت (a) = (آ) =
(a) .

وقد تحدثت بالنسبة لكل للملاحظين - بشكل عام - الأكلة على
شجن الصوت (Y) .

« إن إمكانية مثل هذا التأثير الانفعال للكلمة تصبح مفهومة أكثر
لدينا لو تذكرنا حقيقة أن بعض الأصوات مثلاً ، كالأصوات
المشركة ، تثير لدينا انطباعاً ، تصوراً لشئ ما شجى ومهيب :
هكذا أصوات اللد (O) = (و) = (O) ، وبصورة رئيسية
(Y) = (و) = (U) ، التي تقرى معها تجاوبف التردد في الفم
الذبذبات الدقيقة المنخفضة ، وأصواتاً أخرى تثير بدائلنا شعوراً
متناقضاً في طابعه وأكثر إشراقاً ، وبوضوحاً ، وإخلاصاً : هكذا
(U) = (ع) = (I) ، و (E) = (ي) = (e) التي تقرى
معا تجاوبف التردد الذبذبات الدقيقة المرتفعة (مجلة وزارة التعليم
القومى ، فبراير ١٩٠٠ ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ ، مقالة كيرتمان
« للمعنى الانفعال للكلمة ») .

إن جرمان وهو يراقب مثل هذه الظواهر في اللغة الفرنسية ، قد
انتهى إلى استنتاج أن الأصوات يمث كل منها انفعالات خاصة
به ، أو دائرة من الانفعالات الخاصة المحددة . وقد أشير في كتاب
ك . بالرنوت « الشعر كالمسرح » (موسكو ١٩١٦) إلى أمثلة عدة
على هذا الانتقاء للأصوات ، الذى يتم من أجل تحقيق انفعالات
محددة . وبهذه الانفعالات - على ما يبدو - تتحدد بنسبة عالية قيمة
هذه المؤلفات . « إن المؤلف الأديب - كما يكتب جوت - غير فنان
البهجة والانهيار - بصفة خاصة - من جانب غير المدرك بالنسبة

حرب على المعنى الواضح

بالنسبة لي هو رمز
للضاهر ، التي لم أجد
في الألسن تعبيراً عنها .

(بارونيسكي)

يوجد عند ف. دوزاتوف موضوع يميز جداً (الحلوة ، ص ٨١)
هو كلمة «براندولياس» ؛ فني حكمة بوتولين نقراً : « هذا
حسن . الأهم ، أي صوت . . يوجد شيء ما هكذا في الصوت .
يتأكد لدى شيئاً شيئاً أن كل الأدياء هم جوهر براندولياس . المزية
في هذه الكلمة أنها هي نفسها لا تميز عن شيء . ولا تمنى شيئاً
خاصاً ، ولذا فهي بهذه الخاصية تُفقد بوجه خاص بالأدب ،
« بعد عصر ميروجنوف حل العصر البراندولياس » وسوف يقول
إيلافيسكي المقبل : « اعتقد أن هذا جيد » .

لكن الكلمات تلتزم الناس ، ليس فقط من أجل التعبير بها من
الفكرة ، وليس فقط من أجل تغيير كلمة بكلمة ، أو جعلها اسماً
بعد مطابقتها بشيء ما ، فالناس تلتزمها الكلمات خارج المعنى
أيضاً . هكذا كان «سائق» (في مسرحية «في الحضيض» لكسيم
جوركي ، الفصل الأول) ، التي صارت كل الكلمات الإنسانية
عملة لديه يقول : «سيكايير» ، ويتذكر أنه حين كان حاملاً
ميكانيكياً كان يجب غنط الكلمات . ويعود جوركي في مؤلفه
الأخير مرة أخرى إلى هذه الظاهرة (مؤلف «في الناس») مجلة
«ليتويس» المدنية التاريخية ، عدد مارس ، ١٩١٦ ، ص ٢) :

«الأنثاء يؤلفون ... كما يفتضفون استأنهم ، في سبيل
ماذا ؟ من للمحل فهم تلك «جفراس» ! اللمنة ! لم استسلم لي
«جلفراس» هذا ؟ أوميراكول .»

كلمات غريبة ، وأسما غير معروفة ، حفظت في الذاكرة حل
الرغم منها ، تتدخلغ اللسان ، ويراد تكرارها في كل لحظة ، فقد
يتكشف المعنى في الأصوات .

في استطلاعات الأديب جوتشاروف «علم الزمن القديم»
(مجلد ١٢ ، إصدار مارس ، ص ١٧٠ — ١٧٧) يستمتع
فلتتين بقرامة التفصاك غير المهيمنة بالنسبة إليه ، ويكتب في كراسة
في احتراز كلمات غير مفهومة ورنانة ، ويتبنى للمنتاهم منها :
(كونستيتوتسيا ، بروستيتوتسيا) = (دمستور ، بشاء) ،
(تليغوزون ، نيروكوتفون) = (خُفسد ، لم تصنعه اليد) .
(نوميزات ، كاسترات) = (هاوي جمع العملات ، طواشي) دون
أن يربط حتى في معرفة معناها . لكنه ينتهيا حسب تناهضها ،
هكذا ، كما يتقنون الأحجار الكريمة أو الأقمشة ، بحسب ألوانها .

وقد تمكن جوتشاروف كذلك من استنتاج الظاهرة التي يراهاها .
يقول : «لقد كنت أشاهد كيف يهتمك القوم البسطاء في قراءة
الكتب المقلمة باللغة السلافية حتى تهمر منهم المدح ، دون أن
يتحركوا لساعات كاملة ، وهم يحدقون في فم القارئ ، مادام يقرأ

ينى» ، في النهاية ، بنبرته الشعرية^(١) . لما فوندت فؤته يفسر هذه
الظاهرة بصورة رئيسية ، بأنه لدى نطق هذه الكلمات تصنع أجهزة
النطق حركات عائلية . وتتوأم وجهة النظر هذه جيداً ووجهة نظر
فوندت العامة تجاه اللغة . ويبدو أنه يحول هنا أن يقرب هذه
الظاهرة من لغة الإيماءات التي كرس فضلاً لتحليلها في كتابه
سيكولوجيا الشعوب Volkenspsychologie ، ولكن مبهات أن
يشرح هذا التفسير الظاهرة كلها . وربما تستطيع للتقطعات التي
سردت فيها بعد أن تضيء أيضاً هذا الموضوع جل نحو مغاير بعض
الشيء . وهناك شواهد أدبية غلنا ليس فقط بمثلثة للصور
الصوتية ، بل قد نجعلنا نشر كما لو كنا مشاهدين لظهورها . ويبدو
لنا أن الجيران الأقرب إلى كلمات الصور الصوتية هي «الكلمات»
التي بلا صورة أو مضمون ، والتي تستخدم للتمييز عن التفاعلات
التفنية ، بمعنى أن كلمات مثلها لا يتبين منها الحليث من أي الألفاظ
مقلدة ، ذلك لأنه ما من شيء يملك ، وكل ما يمكن هو الحليث عن
ارتباط الصوت (الحركة) المكون في فة في شكل تقلصات خرساء
لأعضاء النطق ، بما لدى المستمعين من مشاعر . سابعشده
بأبلة : «أنا أقف وأنظر مباشرة في جنبها ، فيخلق في عقل فجة
اسم ، لم أسمعه أبداً من قبل ، اسم يندى بصوت يتحدد : إيل
مال» (الجرع) لكتوت هافسون ، ص ٢١ ، إصدار
شيوونيك .) إن المقابل المتع لهذه الكلمة موجود في الشعر
الروسي :

لقب جامع

أحبلها أنا للزوجة ملاطفاً لها :

خلوق خير مودك

دليقي الطفلة :

(٢) ومن الطرف محاولة ف. زيلينسكي تقديم تفسير آخر لحولت الصور
الصوتية : «حين كنت أسبها بالسكون في رتيها» ، يقول المحكم عليه
بالاختلاف الشاقة عند دسيفسكي في (ملكرات من بيت الأموات ، فصل
١٤) . هل يوجد تشابه بين هذه الحركة الزرية لكلمة «صبيب» وحركة
السكون الزرية بجسم الإنسان والمسطحة بصلته ؟ كلا ، ولكن بالقبلة فإن
هذه الحركة الزرية تطابق — أو أضمن الأحوال — وضع عضلات الوجه ، الذي
يستطيع غريزياً بواسطة شعور خاص من اللام المعنوي الذي نستشعره لدى
تصورنا يسكن تترلق بالجلد (وليس للفرد في الجسد) ، فاشفاه تتحدد في
تشعج ، والحلق يهيق ، والألسان تضغط ، فلا يبقى هناك سوى إمكانية لنطق
الصوت (١) = (٢) = (٣) = (٤) = (٥) = (٦) = (٧) = (٨) = (٩) = (١٠) = (١١) = (١٢) = (١٣) = (١٤) = (١٥) = (١٦) = (١٧) = (١٨) = (١٩) = (٢٠) = (٢١) = (٢٢) = (٢٣) = (٢٤) = (٢٥) = (٢٦) = (٢٧) = (٢٨) = (٢٩) = (٣٠) = (٣١) = (٣٢) = (٣٣) = (٣٤) = (٣٥) = (٣٦) = (٣٧) = (٣٨) = (٣٩) = (٤٠) = (٤١) = (٤٢) = (٤٣) = (٤٤) = (٤٥) = (٤٦) = (٤٧) = (٤٨) = (٤٩) = (٥٠) = (٥١) = (٥٢) = (٥٣) = (٥٤) = (٥٥) = (٥٦) = (٥٧) = (٥٨) = (٥٩) = (٦٠) = (٦١) = (٦٢) = (٦٣) = (٦٤) = (٦٥) = (٦٦) = (٦٧) = (٦٨) = (٦٩) = (٧٠) = (٧١) = (٧٢) = (٧٣) = (٧٤) = (٧٥) = (٧٦) = (٧٧) = (٧٨) = (٧٩) = (٨٠) = (٨١) = (٨٢) = (٨٣) = (٨٤) = (٨٥) = (٨٦) = (٨٧) = (٨٨) = (٨٩) = (٩٠) = (٩١) = (٩٢) = (٩٣) = (٩٤) = (٩٥) = (٩٦) = (٩٧) = (٩٨) = (٩٩) = (١٠٠) = (١٠١) = (١٠٢) = (١٠٣) = (١٠٤) = (١٠٥) = (١٠٦) = (١٠٧) = (١٠٨) = (١٠٩) = (١١٠) = (١١١) = (١١٢) = (١١٣) = (١١٤) = (١١٥) = (١١٦) = (١١٧) = (١١٨) = (١١٩) = (١٢٠) = (١٢١) = (١٢٢) = (١٢٣) = (١٢٤) = (١٢٥) = (١٢٦) = (١٢٧) = (١٢٨) = (١٢٩) = (١٣٠) = (١٣١) = (١٣٢) = (١٣٣) = (١٣٤) = (١٣٥) = (١٣٦) = (١٣٧) = (١٣٨) = (١٣٩) = (١٤٠) = (١٤١) = (١٤٢) = (١٤٣) = (١٤٤) = (١٤٥) = (١٤٦) = (١٤٧) = (١٤٨) = (١٤٩) = (١٥٠) = (١٥١) = (١٥٢) = (١٥٣) = (١٥٤) = (١٥٥) = (١٥٦) = (١٥٧) = (١٥٨) = (١٥٩) = (١٦٠) = (١٦١) = (١٦٢) = (١٦٣) = (١٦٤) = (١٦٥) = (١٦٦) = (١٦٧) = (١٦٨) = (١٦٩) = (١٧٠) = (١٧١) = (١٧٢) = (١٧٣) = (١٧٤) = (١٧٥) = (١٧٦) = (١٧٧) = (١٧٨) = (١٧٩) = (١٨٠) = (١٨١) = (١٨٢) = (١٨٣) = (١٨٤) = (١٨٥) = (١٨٦) = (١٨٧) = (١٨٨) = (١٨٩) = (١٩٠) = (١٩١) = (١٩٢) = (١٩٣) = (١٩٤) = (١٩٥) = (١٩٦) = (١٩٧) = (١٩٨) = (١٩٩) = (٢٠٠) = (٢٠١) = (٢٠٢) = (٢٠٣) = (٢٠٤) = (٢٠٥) = (٢٠٦) = (٢٠٧) = (٢٠٨) = (٢٠٩) = (٢١٠) = (٢١١) = (٢١٢) = (٢١٣) = (٢١٤) = (٢١٥) = (٢١٦) = (٢١٧) = (٢١٨) = (٢١٩) = (٢٢٠) = (٢٢١) = (٢٢٢) = (٢٢٣) = (٢٢٤) = (٢٢٥) = (٢٢٦) = (٢٢٧) = (٢٢٨) = (٢٢٩) = (٢٣٠) = (٢٣١) = (٢٣٢) = (٢٣٣) = (٢٣٤) = (٢٣٥) = (٢٣٦) = (٢٣٧) = (٢٣٨) = (٢٣٩) = (٢٤٠) = (٢٤١) = (٢٤٢) = (٢٤٣) = (٢٤٤) = (٢٤٥) = (٢٤٦) = (٢٤٧) = (٢٤٨) = (٢٤٩) = (٢٥٠) = (٢٥١) = (٢٥٢) = (٢٥٣) = (٢٥٤) = (٢٥٥) = (٢٥٦) = (٢٥٧) = (٢٥٨) = (٢٥٩) = (٢٦٠) = (٢٦١) = (٢٦٢) = (٢٦٣) = (٢٦٤) = (٢٦٥) = (٢٦٦) = (٢٦٧) = (٢٦٨) = (٢٦٩) = (٢٧٠) = (٢٧١) = (٢٧٢) = (٢٧٣) = (٢٧٤) = (٢٧٥) = (٢٧٦) = (٢٧٧) = (٢٧٨) = (٢٧٩) = (٢٨٠) = (٢٨١) = (٢٨٢) = (٢٨٣) = (٢٨٤) = (٢٨٥) = (٢٨٦) = (٢٨٧) = (٢٨٨) = (٢٨٩) = (٢٩٠) = (٢٩١) = (٢٩٢) = (٢٩٣) = (٢٩٤) = (٢٩٥) = (٢٩٦) = (٢٩٧) = (٢٩٨) = (٢٩٩) = (٣٠٠) = (٣٠١) = (٣٠٢) = (٣٠٣) = (٣٠٤) = (٣٠٥) = (٣٠٦) = (٣٠٧) = (٣٠٨) = (٣٠٩) = (٣١٠) = (٣١١) = (٣١٢) = (٣١٣) = (٣١٤) = (٣١٥) = (٣١٦) = (٣١٧) = (٣١٨) = (٣١٩) = (٣٢٠) = (٣٢١) = (٣٢٢) = (٣٢٣) = (٣٢٤) = (٣٢٥) = (٣٢٦) = (٣٢٧) = (٣٢٨) = (٣٢٩) = (٣٣٠) = (٣٣١) = (٣٣٢) = (٣٣٣) = (٣٣٤) = (٣٣٥) = (٣٣٦) = (٣٣٧) = (٣٣٨) = (٣٣٩) = (٣٤٠) = (٣٤١) = (٣٤٢) = (٣٤٣) = (٣٤٤) = (٣٤٥) = (٣٤٦) = (٣٤٧) = (٣٤٨) = (٣٤٩) = (٣٥٠) = (٣٥١) = (٣٥٢) = (٣٥٣) = (٣٥٤) = (٣٥٥) = (٣٥٦) = (٣٥٧) = (٣٥٨) = (٣٥٩) = (٣٦٠) = (٣٦١) = (٣٦٢) = (٣٦٣) = (٣٦٤) = (٣٦٥) = (٣٦٦) = (٣٦٧) = (٣٦٨) = (٣٦٩) = (٣٧٠) = (٣٧١) = (٣٧٢) = (٣٧٣) = (٣٧٤) = (٣٧٥) = (٣٧٦) = (٣٧٧) = (٣٧٨) = (٣٧٩) = (٣٨٠) = (٣٨١) = (٣٨٢) = (٣٨٣) = (٣٨٤) = (٣٨٥) = (٣٨٦) = (٣٨٧) = (٣٨٨) = (٣٨٩) = (٣٩٠) = (٣٩١) = (٣٩٢) = (٣٩٣) = (٣٩٤) = (٣٩٥) = (٣٩٦) = (٣٩٧) = (٣٩٨) = (٣٩٩) = (٤٠٠) = (٤٠١) = (٤٠٢) = (٤٠٣) = (٤٠٤) = (٤٠٥) = (٤٠٦) = (٤٠٧) = (٤٠٨) = (٤٠٩) = (٤١٠) = (٤١١) = (٤١٢) = (٤١٣) = (٤١٤) = (٤١٥) = (٤١٦) = (٤١٧) = (٤١٨) = (٤١٩) = (٤٢٠) = (٤٢١) = (٤٢٢) = (٤٢٣) = (٤٢٤) = (٤٢٥) = (٤٢٦) = (٤٢٧) = (٤٢٨) = (٤٢٩) = (٤٣٠) = (٤٣١) = (٤٣٢) = (٤٣٣) = (٤٣٤) = (٤٣٥) = (٤٣٦) = (٤٣٧) = (٤٣٨) = (٤٣٩) = (٤٤٠) = (٤٤١) = (٤٤٢) = (٤٤٣) = (٤٤٤) = (٤٤٥) = (٤٤٦) = (٤٤٧) = (٤٤٨) = (٤٤٩) = (٤٥٠) = (٤٥١) = (٤٥٢) = (٤٥٣) = (٤٥٤) = (٤٥٥) = (٤٥٦) = (٤٥٧) = (٤٥٨) = (٤٥٩) = (٤٦٠) = (٤٦١) = (٤٦٢) = (٤٦٣) = (٤٦٤) = (٤٦٥) = (٤٦٦) = (٤٦٧) = (٤٦٨) = (٤٦٩) = (٤٧٠) = (٤٧١) = (٤٧٢) = (٤٧٣) = (٤٧٤) = (٤٧٥) = (٤٧٦) = (٤٧٧) = (٤٧٨) = (٤٧٩) = (٤٨٠) = (٤٨١) = (٤٨٢) = (٤٨٣) = (٤٨٤) = (٤٨٥) = (٤٨٦) = (٤٨٧) = (٤٨٨) = (٤٨٩) = (٤٩٠) = (٤٩١) = (٤٩٢) = (٤٩٣) = (٤٩٤) = (٤٩٥) = (٤٩٦) = (٤٩٧) = (٤٩٨) = (٤٩٩) = (٥٠٠) = (٥٠١) = (٥٠٢) = (٥٠٣) = (٥٠٤) = (٥٠٥) = (٥٠٦) = (٥٠٧) = (٥٠٨) = (٥٠٩) = (٥١٠) = (٥١١) = (٥١٢) = (٥١٣) = (٥١٤) = (٥١٥) = (٥١٦) = (٥١٧) = (٥١٨) = (٥١٩) = (٥٢٠) = (٥٢١) = (٥٢٢) = (٥٢٣) = (٥٢٤) = (٥٢٥) = (٥٢٦) = (٥٢٧) = (٥٢٨) = (٥٢٩) = (٥٣٠) = (٥٣١) = (٥٣٢) = (٥٣٣) = (٥٣٤) = (٥٣٥) = (٥٣٦) = (٥٣٧) = (٥٣٨) = (٥٣٩) = (٥٤٠) = (٥٤١) = (٥٤٢) = (٥٤٣) = (٥٤٤) = (٥٤٥) = (٥٤٦) = (٥٤٧) = (٥٤٨) = (٥٤٩) = (٥٥٠) = (٥٥١) = (٥٥٢) = (٥٥٣) = (٥٥٤) = (٥٥٥) = (٥٥٦) = (٥٥٧) = (٥٥٨) = (٥٥٩) = (٥٦٠) = (٥٦١) = (٥٦٢) = (٥٦٣) = (٥٦٤) = (٥٦٥) = (٥٦٦) = (٥٦٧) = (٥٦٨) = (٥٦٩) = (٥٧٠) = (٥٧١) = (٥٧٢) = (٥٧٣) = (٥٧٤) = (٥٧٥) = (٥٧٦) = (٥٧٧) = (٥٧٨) = (٥٧٩) = (٥٨٠) = (٥٨١) = (٥٨٢) = (٥٨٣) = (٥٨٤) = (٥٨٥) = (٥٨٦) = (٥٨٧) = (٥٨٨) = (٥٨٩) = (٥٩٠) = (٥٩١) = (٥٩٢) = (٥٩٣) = (٥٩٤) = (٥٩٥) = (٥٩٦) = (٥٩٧) = (٥٩٨) = (٥٩٩) = (٦٠٠) = (٦٠١) = (٦٠٢) = (٦٠٣) = (٦٠٤) = (٦٠٥) = (٦٠٦) = (٦٠٧) = (٦٠٨) = (٦٠٩) = (٦١٠) = (٦١١) = (٦١٢) = (٦١٣) = (٦١٤) = (٦١٥) = (٦١٦) = (٦١٧) = (٦١٨) = (٦١٩) = (٦٢٠) = (٦٢١) = (٦٢٢) = (٦٢٣) = (٦٢٤) = (٦٢٥) = (٦٢٦) = (٦٢٧) = (٦٢٨) = (٦٢٩) = (٦٣٠) = (٦٣١) = (٦٣٢) = (٦٣٣) = (٦٣٤) = (٦٣٥) = (٦٣٦) = (٦٣٧) = (٦٣٨) = (٦٣٩) = (٦٤٠) = (٦٤١) = (٦٤٢) = (٦٤٣) = (٦٤٤) = (٦٤٥) = (٦٤٦) = (٦٤٧) = (٦٤٨) = (٦٤٩) = (٦٥٠) = (٦٥١) = (٦٥٢) = (٦٥٣) = (٦٥٤) = (٦٥٥) = (٦٥٦) = (٦٥٧) = (٦٥٨) = (٦٥٩) = (٦٦٠) = (٦٦١) = (٦٦٢) = (٦٦٣) = (٦٦٤) = (٦٦٥) = (٦٦٦) = (٦٦٧) = (٦٦٨) = (٦٦٩) = (٦٧٠) = (٦٧١) = (٦٧٢) = (٦٧٣) = (٦٧٤) = (٦٧٥) = (٦٧٦) = (٦٧٧) = (٦٧٨) = (٦٧٩) = (٦٨٠) = (٦٨١) = (٦٨٢) = (٦٨٣) = (٦٨٤) = (٦٨٥) = (٦٨٦) = (٦٨٧) = (٦٨٨) = (٦٨٩) = (٦٩٠) = (٦٩١) = (٦٩٢) = (٦٩٣) = (٦٩٤) = (٦٩٥) = (٦٩٦) = (٦٩٧) = (٦٩٨) = (٦٩٩) = (٧٠٠) = (٧٠١) = (٧٠٢) = (٧٠٣) = (٧٠٤) = (٧٠٥) = (٧٠٦) = (٧٠٧) = (٧٠٨) = (٧٠٩) = (٧١٠) = (٧١١) = (٧١٢) = (٧١٣) = (٧١٤) = (٧١٥) = (٧١٦) = (٧١٧) = (٧١٨) = (٧١٩) = (٧٢٠) = (٧٢١) = (٧٢٢) = (٧٢٣) = (٧٢٤) = (٧٢٥) = (٧٢٦) = (٧٢٧) = (٧٢٨) = (٧٢٩) = (٧٣٠) = (٧٣١) = (٧٣٢) = (٧٣٣) = (٧٣٤) = (٧٣٥) = (٧٣٦) = (٧٣٧) = (٧٣٨) = (٧٣٩) = (٧٤٠) = (٧٤١) = (٧٤٢) = (٧٤٣) = (٧٤٤) = (٧٤٥) = (٧٤٦) = (٧٤٧) = (٧٤٨) = (٧٤٩) = (٧٥٠) = (٧٥١) = (٧٥٢) = (٧٥٣) = (٧٥٤) = (٧٥٥) = (٧٥٦) = (٧٥٧) = (٧٥٨) = (٧٥٩) = (٧٦٠) = (٧٦١) = (٧٦٢) = (٧٦٣) = (٧٦٤) = (٧٦٥) = (٧٦٦) = (٧٦٧) = (٧٦٨) = (٧٦٩) = (٧٧٠) = (٧٧١) = (٧٧٢) = (٧٧٣) = (٧٧٤) = (٧٧٥) = (٧٧٦) = (٧٧٧) = (٧٧٨) = (٧٧٩) = (٧٨٠) = (٧٨١) = (٧٨٢) = (٧٨٣) = (٧٨٤) = (٧٨٥) = (٧٨٦) = (٧٨٧) = (٧٨٨) = (٧٨٩) = (٧٩٠) = (٧٩١) = (٧٩٢) = (٧٩٣) = (٧٩٤) = (٧٩٥) = (٧٩٦) = (٧٩٧) = (٧٩٨) = (٧٩٩) = (٨٠٠) = (٨٠١) = (٨٠٢) = (٨٠٣) = (٨٠٤) = (٨٠٥) = (٨٠٦) = (٨٠٧) = (٨٠٨) = (٨٠٩) = (٨١٠) = (٨١١) = (٨١٢) = (٨١٣) = (٨١٤) = (٨١٥) = (٨١٦) = (٨١٧) = (٨١٨) = (٨١٩) = (٨٢٠) = (٨٢١) = (٨٢٢) = (٨٢٣) = (٨٢٤) = (٨٢٥) = (٨٢٦) = (٨٢٧) = (٨٢٨) = (٨٢٩) = (٨٣٠) = (٨٣١) = (٨٣٢) = (٨٣٣) = (٨٣٤) = (٨٣٥) = (٨٣٦) = (٨٣٧) = (٨٣٨) = (٨٣٩) = (٨٤٠) = (٨٤١) = (٨٤٢) = (٨٤٣) = (٨٤٤) = (٨٤٥) = (٨٤٦) = (٨٤٧) = (٨٤٨) = (٨٤٩) = (٨٥٠) = (٨٥١) = (٨٥٢) = (٨٥٣) = (٨٥٤) = (٨٥٥) = (٨٥٦) = (٨٥٧) = (٨٥٨) = (٨٥٩) = (٨٦٠) = (٨٦١) = (٨٦٢) = (٨٦٣) = (٨٦٤) = (٨٦٥) = (٨٦٦) = (٨٦٧) = (٨٦٨) = (٨٦٩) = (٨٧٠) = (٨٧١) = (٨٧٢) = (٨٧٣) = (٨٧٤) = (٨٧٥) = (٨٧٦) = (٨٧٧) = (٨٧٨) = (٨٧٩) = (٨٨٠) = (٨٨١) = (٨٨٢) = (٨٨٣) = (٨٨٤) = (٨٨٥) = (٨٨٦) = (٨٨٧) = (٨٨٨) = (٨٨٩) = (٨٩٠) = (٨٩١) = (٨٩٢) = (٨٩٣) = (٨٩٤) = (٨٩٥) = (٨٩٦) = (٨٩٧) = (٨٩٨) = (٨٩٩) = (٩٠٠) = (٩٠١) = (٩٠٢) = (٩٠٣) = (٩٠٤) = (٩٠٥) = (٩٠٦) = (٩٠٧) = (٩٠٨) = (٩٠٩) = (٩١٠) = (٩١١) = (٩١٢) = (٩١٣) = (٩١٤) = (٩١٥) = (٩١٦) = (٩١٧) = (٩١٨) = (٩١٩) = (٩٢٠) = (٩٢١) = (٩٢٢) = (٩٢٣) = (٩٢٤) = (٩٢٥) = (٩٢٦) = (٩٢٧) = (٩٢٨) = (٩٢٩) = (٩٣٠) = (٩٣١) = (٩٣٢) = (٩٣٣) = (٩٣٤) = (٩٣٥) = (٩٣٦) = (٩٣٧) = (٩٣٨) = (٩٣٩) = (٩٤٠) = (٩٤١) = (٩٤٢) = (٩٤٣) = (٩٤٤) = (٩٤٥) = (٩٤٦) = (٩٤٧) = (٩٤٨) = (٩٤٩) = (٩٥٠) = (٩٥١) = (٩٥٢) = (٩٥٣) = (٩٥٤) = (٩٥٥) = (٩٥٦) = (٩٥٧) = (٩٥٨) = (٩٥٩) = (٩٦٠) = (٩٦١) = (٩٦٢) = (٩٦٣) = (٩٦٤) = (٩٦٥) = (٩٦٦) = (٩٦٧) = (٩٦٨) = (٩٦٩) = (٩٧٠) = (٩٧١) = (٩٧٢) = (٩٧٣) = (٩٧٤) = (٩٧٥) = (٩٧٦) = (٩٧٧) = (٩٧٨) = (٩٧٩) = (٩٨٠) = (٩٨١) = (٩٨٢) = (٩٨٣) = (٩٨٤) = (٩٨٥) = (٩٨٦) = (٩٨٧) = (٩٨٨) = (٩٨٩) = (٩٩٠) = (٩٩١) = (٩٩٢) = (٩٩٣) = (٩٩٤) = (٩٩٥) = (٩٩٦) = (٩٩٧) = (٩٩٨) = (٩٩٩) = (١٠٠٠) = (١٠٠١) = (١٠٠٢) = (١٠٠٣) = (١٠٠٤) = (١٠٠٥) = (١٠٠٦) = (١٠٠٧) = (١٠٠٨) = (١٠٠٩) = (١٠١٠) = (١٠١١) = (١٠١٢) = (١٠١٣) = (١٠١٤) = (١٠١٥) = (١٠١٦) = (١٠١٧) = (١٠١٨) = (١٠١٩) = (١٠٢٠) = (١٠٢١) = (١٠٢٢) = (١٠٢٣) = (١٠٢٤) = (١٠٢٥) = (١٠٢٦) = (١٠٢٧) = (١٠٢٨) = (١٠٢٩) = (١٠٣٠) = (١٠٣١) = (١٠٣٢) = (١٠٣٣) = (١٠٣٤) = (١٠٣٥) = (١٠٣٦) = (١٠٣٧) = (١٠٣٨) = (١٠٣٩) = (١٠٤٠) = (١٠٤١) = (١٠٤٢) = (١٠٤٣) = (١٠٤٤) = (١٠٤٥) = (١٠٤٦) = (١٠٤٧) = (١٠٤٨) = (١٠٤٩) = (١٠٥٠) = (١٠٥١) = (١٠٥٢) = (١٠٥٣) = (١٠٥٤) = (١٠٥٥) = (١٠٥٦) = (١٠٥٧) = (١٠٥٨) = (١٠٥٩) = (١٠٦٠) = (١٠٦١) = (١٠٦٢) = (١٠٦٣) = (١٠٦٤) = (١٠٦٥) = (١٠٦٦) = (١٠٦٧) = (١٠٦٨) = (١٠٦٩) = (١٠٧٠) = (١٠٧١) = (١٠٧٢) = (١٠٧٣) = (١٠٧٤) = (١٠٧٥) = (١٠٧٦) = (١٠٧٧) = (١٠٧٨) = (١٠٧٩) = (١٠٨٠) = (١٠٨١) = (١٠٨٢) = (١٠٨٣) = (١٠٨٤) = (١٠٨٥) = (١٠٨٦) = (١٠٨٧) = (١٠٨٨) = (١٠٨٩) = (١٠٩٠) = (١٠٩١) = (١٠٩٢) = (١٠٩٣) = (١٠٩٤) = (١٠٩٥) = (١٠٩٦) = (١٠٩٧) = (١٠٩٨) = (١٠٩٩) = (١١٠٠) = (١١٠١) = (١١٠٢) = (١١٠٣) = (١١٠٤) = (١١٠٥) = (١١٠٦) = (١١٠٧) = (١١٠٨) = (١١٠٩) = (١١١٠) = (١١١١) = (١١١٢) = (١١١٣) = (١١١٤) = (١١١٥) = (١١١٦) = (١١١٧) = (١١١٨) = (١١١٩) = (١١٢٠) = (١١٢١) = (١١٢٢) = (١١٢٣) = (١١٢٤) = (١١٢٥) = (١١٢٦) = (١١٢٧) = (١١٢٨) = (١١٢٩) = (١١٣٠) = (١١٣١) = (١١٣٢) = (١١٣٣) = (١١٣٤) = (١١٣٥) = (١١٣٦) = (١١٣٧) = (١١٣٨) = (١١٣٩) = (١١٤٠) = (١١٤١) = (١١٤

بضمة أصوات كليات البيضاء الأصفر الوردي إلى أجزاء . وكان التلاميذ يتراشقون بها في الهواء ، وكانوا يحطونها ، ويهزونها ، ويرفونها إلى أكثر الشغيات علواً ، ثم يهبطون بها إلى أكثرها تنخفضاً . ولم يعد صوت لوتوتسكي مسموعاً ، واستلقى برأسه على ظهر مقعد المعلم ، وكانت يده البيضاء وحدها يسورها البهار ، تردد الإيقاع في الهواء بالعلم الذي كان يمسك به بين إصبعيه ، واحتدم الفصل ، وأعاد التلاميذ مضايقة المعلم ، وبثله كانوا يلقون برؤوسهم في الحفل وهم يضحون ، ويهزؤون بمصيرين خائوهم ... وفيهجة ... وبصوت ... وكالبثور ، خشت آخر مقطع لأخر صيغة إعراب في الفصل ، وحدث - كما لو كان بطريقة سحرية - تغير جديد : فللمعلم مجلس مرة أخرى في المنبر ، مشلواً ، متجهماً ولقاً ، وهما اللامتان ، مثل البرق ، تتركان بمخافة المفسد . وينشر التلاميذ ... مرة أخرى انتم الجميع من عدد من الدروس في إطار النظام السابق ، حيث إن لوتوتسكي لم يرتطم بجسملة كجسملة البيضاء الأصفر الوردي ، أو بكلمة أخرى تستهويه . لقد صنع التلاميذ بفرزهم نظاماً كلياً يستخرجون به الأستاذ إلى مثل هذه الكليات (كرويلينكو قصة معاصري ،

المؤلفات الكاملة ، إصدار ماركس ، جـ ٧ ، ص ١٥٥١) . إنني لا أرى في هذا المثال المستشهد به شيئاً ما استثنائياً ، وأقتح مقابلة بالأشعار المروعة من المختبرات اللاتينية التي ألقت على مدى قرون عدة ، وتعد من آثار للدرسة الكلاسيكية . وبها هو ذا ما يكتبه ف. زيلينسكي من هذه الأشعار . وبالعلم فلأن لا أفكر في عقد موازنة بين الأستاذ البالغ الاحترام والمعلم لوتوتسكي . كتب ف. زيلينسكي يقول : « لقد كنت أنا نفسي أستمعها (الأشعار) ، حين كنت معلماً في الفصل الأول . وأذكر كيف أن التراكيب النشفة للكليات المستصبة والقوافي السليسة كانت تثير لدى تلاميذى ضحكة طقولية صحيحة ، خصوصاً حين كنت أترجمهم في نهاية الدرس بإعادة قواعد القافية في صوت جماعي ، وحيث إنني كنت أهد الفكاهة الصريحة مفيدة جداً (هكذا يقول الأطباء) في حالة التنبؤس في الفصول الصيفية ، فإن نهايات الدروس هذه كانت تتحول لدى التلاميذ إلى نوع من اللعب المرح (ف. زيلينسكي : « من حياة الأناكر » ، ص ٣١) . وللأسف فلأن ف. زيلينسكي لا يقول لنا شيئاً عن اهتمامه لدى نطق هذه « التراكيب النشفة للكليات » الكليات «مجاناً» ، و «كائنات مرعبة» ، فبعداً من معناها ، ومن مجرد صوتها نفسه ، كانت تبدو مفزعة لشخصية التجارة في كوميديا أوستروفسكي ، والفلاحيات في نصفة تشيخوف « الفلاحون » كن يبيكين في الكنيسة عند نطق القيسر للكلمتين « آشي » (أر) ، و « دوندنيجي » (مادام) . ويدنو تأثير الجاناب الصوت وحده في اختيار هاتين الكلمتين - على وجه التحديد - إشارة لبنة اليكاه . ويورد جيمس سيلي كثيراً من الأمثلة الطريفة «للأحاديث غير الغنائية عند الأطفال » (دراسات في نفسية الأطفال) . ومن باب الاقتصاد في المكان لن أورد هذه الأمثلة ، لأنني أهد فيجالات المذهب أمثالنا أكثر طرافة منها ، بالنسبة للغاريه

بجرس ويشعور (جوتشاروف مجلد ١٢ ، إصدار ماركس ، ص ١٦٩ - ١٧٧) .

والتنمؤذج الأكثر دلالة حقاً موجود في النجاح الباليولوجي لتراكيب الكليات المنترجة من سياق منسي ، ينشد للمنى الأول ، أو أى معنى عموماً : مثل السؤال السيفي : Et ta soeur ، مثل هذه الخبرات الكلاسيكية للرؤية التي شيها الاكتمان المنرى للغليان المطلق تحمل اسم " des seies " .

إن المقطع الذي سأستشهد به مأخوذ من جريدة « الكلمة المعاصرة » (٢٧ أغسطس عام ١٩١٣) ، والمثير من باريس ، يمكن من المسرح الفنى ، ويتحدث عن الولع العام بالأفعال التي لا معنى لها على الإطلاق ، في « الجموع » ككونت جلمون ، ينشر المؤلف في حالة هذيان كلمة « كويوا » ، ويتصجب من كونها جارية ، وليس لها معنى محدد . وهو يقول : لقد اغترعت بنفسى هذه الكلمة ، وأملك كامل الحق في منحها ذلك المعنى الذي أستحسنه . وأنا نفسى لا أعرف بعد ، ماذا تعنى هي (« الجموع » ص ٧٧ - ٧٨) .

ويكتب الأمير فيازتسكي أنه كان في طفولته يحب قراءة قوائم مخازن المحمور ويستمتع بالأسماء الرنانة . وكان يحبه بصفة خاصة اسم نوع من حمر Lacrima cristi ، فهذه الأصوات كانت تلاطف روحه الشاعرية . وبعوفاً ، مسترف من كثير من الشعراء السابقين جوانب من استجابتهم للتراكيب الصوتية للكليات ، التي تبث فيهم مزاجاً معيناً ، وإيضاً فهما خاصاً لهذه الكليات ، بصرف النظر عن معناها الموضوعي [١] . يوفونين - دي كورتيف «أصداء» ، ملحن جريدة « دين » - البرع ، عدد ٧ ، ١٠ فبراير ١٩١٤) . لكن هذه المروعة لا تعد إتياناً للشعراء دون فهم . إن الانزياح بالأصوات خارج للمنى حتى الثالثة هو أيضاً في مقدور غير الشاعر . فلتنظر مثلاً كيف يصف ف. كورولينكو أحد دروس اللغة اللاتينية في مدرسة روليفسكايا الثانية ، قال لوتوتسكي وهو يخط الجملة بالصي قول Dem gelb - rothen pápágn - a - ai - en والحالة الاسمية هي Der - gelb rothe pápágn (٢) وحالة الإضافة هي Des gelb - rothen pa - pa - ga - ai - en وظهرت في صوت لوتوتسكي مميزات خاصة ، وبدأ يبتذذ مستمتاً ، حل ما يبدو ، برخامة الإيقاع . وعند حالة للكية انضم إلى صوت للمعلم المدير المتشد لتلاميذ الفصل كله في هلهو وإفراهم واستحسان : Dem gelb - ro - then pa - pa - ga - ai - en وظهر في وجه لوتوتسكي تعبير ، يذكر بالخط حين يتخلف عن وراء أذنه ، فهو يلقي برأسه إلى وراء ، ويصوب أنه الكعير نحو السقف . أما هذه الدقيق لتسرع فقد انفرج مثلاً يعرض فم الضفدعة التي تتن في علوية . وعندما وصل التلاميذ إلى صيغة الجمع صار صوتهم كالمدير الرائد ، وكان ذلك بمثابة حفل خفي وشقت

(٥) الجملة تعنى البيضاء الأصفر الوردي (لترجة) .

فى شكل كلمة ، ثم تقترب هذه البقعة تارة ، وتبتعد تارة أخرى ، وفى النهاية تضىء حين تتطابق مع الكلمة التى تتناغم معها . إن الشاعر لا يهتم على قول كلمة « غير عقلانية » ، فالكلمة غير العقلانية تتوارى فى العادة خلف قطع مضمون ذاتى ، وشاهد ، ويوزع غير الشعراء أنفسهم على الاعتراف بأهم لا يفهمون معنى أشعارهم . ولدينا اعتراضات كهذه من كاليفورن ، وهايون ، ويلوك . إننا يجب أن نصدق سكل يورودم فى أن أشعاره الحقيقية لم يكن يقرؤها أحد . إن شكوى الشعراء من عذاب الكلمة ينهى فهمه بوصفه حليلاً على صراعهم مع الكلمة . والشعراء يشكون لا من عدم قدرة الكلمات على توصيل الحقائق أو الصور ، بل من عدم قدرتها على نقل للمشاعر والانفعالات النفسية . وليس عيباً أن يشكو الشعراء من عدم قدرتهم على التعبير عن الأصوات بالكلمات . الكلمات الباردة - فقد خاض نبع الكلمات البسيطة العلية . والأرجح أن الأمر نفسه يحدث عند اختيار القوافي . إن الأديب سالتيكوف شيلوين ، الرجل القليل الخبرة بالشعر ، وإن كان بلا شك قوى الملاحظة عموماً ، حاول فى شيابه أن يختار قافية لكلمة « أويرلز » (صورة) ، فلم يجد سوى كلمة واحدة « نوبراز » .

والمثلث « نوبراز » مع لعق ، وصلوات مضافة قسراً إلى كلام الشاعر . ولكن عندما تلوح أدنى إمكانية لإضافة مغزى ما عليها فلها تكون ، بلا شك ، قادرة على أن تعيد طريقها إلى القصاد . وربما لم تبد عند ذلك أكثر سوءاً من كلمات أخرى كثيرة . ويمكن أن يشير بعض القصاد البهائية إلى أن الكلمات فى القصيدة تختار على حسب للمعنى والوزن ، بل على حسب الصوت ، فهم يورودن هناك عادة فى بداية القصيدة كلمة ليس لها علاقة بالمضمون ، لكنها تتواءم إيقاعياً مع الفكرة والرئيسة للقصيدة . فمثلاً فى بداية قصيدة روسية عن « القمر » = (لونا) = " Luna " كان من الممكن - بحسب هذا البدينا - إدراج كلمة « لونا » = (حزن) = " Lona " ، وهذا يشير إلى أن الكلمات تختار فى القصاد هكذا : المشترك اللفظي يستبدل بمشترك لفظي للتعبير عن صوت الحليط المودع فى النحلة من قبل ، وليس المرادف يترافق للتعبير عن تباينات المعنى . ومن هنا أيضاً يمكن فهم اعتراضات الشعراء ، التى يتحلقون فيها عن الأشعار كيف تخرج (شيلر) أو تنضج فى نفوسهم فى شكل موسيقى . إننى أعتقد أن الشعراء هنا قد صاروا ضحايا انتقارهم إلى مصطلح دقيق . فالكلمة المبرمة عن صوت الحليط الدخلى غير موجودة . وحين يرغب الشاعر فى التعبير عنه فإن هذا التعبير يتحول إلى موسيقى بوصفه إشارة إلى أصوات ما ، ليست كلمات ، فى هذه الحالة المحددة ليست كلمات بعد ، ذلك لأنها تخرج فى النهاية فى كلمة مجازية . وقد كتب عن هذا من الشعراء المعاصرين الشاعر متلشتن .

ابن الفرويت غلة

وعوى بكلمة موسيقى

إن إدراك القصيدة يؤدى عادة إلى إدراك الصور الصوتية أيضاً .

الرومى ، فهو طريقة حقاً ، نظراً لطبيعتها الجبرية ، وأيضاً لأن هذه الديباجات يُحفظ بها عند انتقالها شفهاً من مكان إلى مكان ، وعلى عموماً تمثل تناظراً كاملاً مع المؤلفات الأدبية .

وأوجه العناية إلى مقتطف من مؤلف جوركى « العقولة » (المتلفظ مطول ، بلذا فهو غير مرجح للاقتباس المباشر) ، حيث يوضح جوركى كيف كانت القصيدة موجودة فى ذاكرة الصبى فى شكلين فى الوقت ذاته : فى شكل كلمات ، وفى شكل ما قد أسميه بالبقع الصوتية . كانت الأشعار تقول :

لما الطريق للظويل ، الطريق للمستقيم
أنت يراح ليس بالقليل ، ناعله من الرب
لم يسوك الناس والجفوف
أنتى أنت على الحافر وفى بالهافر

سأورد استرجاع الصبى للآيات :

طريق ، له قرنان ، حين قرى ، أم خيلان
عطر ، مزب ، مستطيل .

وعند ذلك كان الصبى يحجب كثيراً حين كانت الأشعار المسجورة تنطق أى معنى . وطريقة لا إرادية كان يتذكر أيضاً الأشعار الحقيقية فى الوقت ذاته (والعقولة) ص ٢٢٣ — (٢٢٤) .

راجع دراسة ف . باتوشكوف « الصراع مع الكلمة » . مجلة وزارة التعليم الشعبى ، عدد فبراير ١٩٠٠ .

إن تملؤ العالم كله تكتب عادة يمثل هذه المهارات . ومثل ذلك كتابات « الفيل كبرى » (Filakterie) المرموقة عند اليونانيين القدماء (الكتابة السحرية على عرشى ، أو حزام ، أو منصة ديننا بفسكبا ، كانت تتألف من كلمات غامضة - aenigma) : to des)

askion , Kataskon ; siz , tetras , damna , menein , aesia .

(راجع كليمنت ، ١ . ، stromatalihvcah VII . اقتباس عن كونولافوف ، ١٩٠١) .

إن الحقائق للمستشهد بها ترمح على التفكير فى أن « اللغة غير العقلانية » لها وجود ، ووجودها - طبيعة الحال - ليس فقط فى شكلها النقى ، أى بوصفها أحداث لا معنى لها ، بل ، وبشكل رئيسى ، بوصفها كيانات كلاً فى داخلنا ، هكذا ، مثلاً كانت الغائبة ماثلة بصورة حية فى القصيدة القديمة ، دون أن يكون هناك وعى بها .

هناك أشياء كثيرة تروق اللغة غير العقلانية عن الظهور صراحة ، فكلمة مثل « كوبرا » نادر ما تولد . ولكن يبدو أن القصاد تظهر عادة فى روح الشاعر فى شكل بقع صوتية ، لا تصدى

ومن الطريف مقارنة هذه الأصوات بكتابات لغة طوائف أوثيجيان ، التي برزت في اسكتلندا حوالي عام ١٨٢٠ :

Hippa gerosto hippo boerus senote
Foorme corin haoro tasto noostin
Noorastin niparos hipanaw hantos bourin
O Piritus elassimo halinungitux dan tila
Nampoetse furime oristux - en ramnos

إن الطاقة التي كانت تنطق هذه الكلمات كانت متماثلة من أنها لغة سكان إحدى الجزر في جنوب المحيط الهادئ .

وقد لوحظت مثل هذه الظواهر أيضا في الحفلة الأخيرة من المسرحية .

وهذا مثال « للجلوس » عند البشر الألمان بابل ؛ وقد ظهرت موهبة اللغات عنده تحقيقا لرغبة المتوقفة (كان يرى أهرافا لحديث بلغة ما ، فاستثمر رغبة عارمة في امتلاك هذه الموهبة) . وفي ليلة من ١٥ إلى ١٦ سبتمبر عام ١٩٠٧ ظهرت لدى بابل في جهاز الصوت والتلغز حركات تلقائية ، تبعها أصوات ، فلم يابلر بسجلها . وسأستشهد بإحدى هذه الفقرات :

Schun ea, shun ea
O tahi hiro ti ra dea
akki Luago toni fungo
mi bare ti u iungo
Lausa bungo tu tu

وما من شك في أهمية جانب التلغز في الحديث لدى الاستماع بكلمة لا معنى لها (غير عقلانية) . وقد يكمن جزء كبير من المثمة التي يجلبها الشعر في جانب التلغز عموما ؛ في الحركة التلقائية لأعضاء الكلام (انظر مقال كينيمان ، مجلة وزارة التعليم الشعي ، فبراير ١٩٠٠) . وقد أكد يوري أوزاروفسكي في كتابه موسيقى الكلمة الحية « أن جرس الحديث يتوقف على حركة الوجه » . ثم يفي إلى أبعد من هذا حين يطبق ذلك على ملاحظة جميع الخاصة بأن كل انفعال يعد نتيجة حالة جسمانية ما (توقف القلب : السبب الخوف ، أما الفرح : فالسبب الأضمار بلذون) . وقد كان من الممكن القول بأن الانطباع الذي يثيره فينا جرس الحديث يمكن تفسيره بأننا حين نسمعه نشهد حركات وجه المتحدث ، ومن ثم نتمتع بتمثيل انفعالاته . وقد أكد زيبينسكي في المقطع المستشهد به أهمية استرجاع حركات وجه المتحدث من أجل الإدراك .

ومعرفة تلك الحقائق ، التي تشهد على أنه عند إدراك الحديث الغريب ، أو بصفة عامة عند إدراك أي تصورات لكلمات مبنية ،

ومعروف للجميع كيف تستقبل في إيهام مضمون الأشعار نفسها التي تبدو مفهومة ؛ فصل هذه الأرضية تحدث مفارقات جد فظة ؛ فمثلا في إحدى طبعات مؤلفات الشاعر يوشكين كان منشورا بدلا من « المختل الظليل كان مستورا » ، « شاطئ » المياء الظليل كان مستورا »^(٩) (السبب كان عدم وضوح النسخة للمخطوطة) . ويتبع شيء لا معنى له تماما ، لكنه انتقل في طبعه دون أن يكشف أو يلاحظ من طبعة إلى طبعة ، ولم يثر حله سوى دارس للمخطوطة ، والسبب في هذا يرجع إلى أن للمعنى شوه في هذا المقطع ، ولم يشوه الصوت .

وقد لاحظنا أن « اللغة غير العقلاية » تظهر نادرا في شكلها الطعي ، ومع ذلك فهناك استثناءات . ومثل هذه الاستثناءات يصادفنا في اللغة غير العقلاية عند الطوائف الدينية Sektant . وقد ساعد على هذا الأمر أن أبحاث هذه الطوائف كانتا يمثّلون بين اللغة غير العقلاية ولغة الجلوس : أي موهبة الحديث باللغات الأجنبية التي حصلوا عليها استنادا إلى ما قاله « الرسل للقسوس » في يوم عيد نيثيليسيا تينتا^(١٠) . وبفضل هذا لم يهتم الحجل من اللغة غير العقلاية ، بل كانوا يقتفرون بها ، وكانوا يسجلون نماذجها . وقد ورد كثير من أمثال هذه النماذج في كتاب د. كونوفالوف الرابع « النشرة الروسية لدى الطوائف الدينية الروسية » (سرجيف نوساد ١٩٠٨ ، ص ١٥٩ — ١٩٣) . وفي هذا الكتاب يعرض موضوع « الجلوس » من خلال المقابلة بين أمثال هذه النماذج التي تظهر فيها النشرة الدينية على نحو واضح . إن ظاهرة لغة الأصوات منتشرة بشكل غير عادي ؛ ويمكن القول بأنها عالمية بالنسبة للطوائف الدينية . وسأحاول بأمانة من كتاب (د. كونوفالوف) . كان سرجي أوسيبوف وهو ينتمي إلى إحدى الطوائف الدينية في القرن الثامن عشر يقول :

Rentro sento sento flatri fust
Nodar micoitrat pokhontrofim

وسأستشهد بالأسطر الأولى من كتابات معاصره فلزلام شيشكوف :

Nasontos resonos furr Lis
Nstrufatre satri Sifan

(٩) كلمة « المختل » في السياق المشار إليه تتفق « فهد » ؛ أما كلمة « لياه » في السياق الثاني (في حالة الإضمار) فتضيق « فهد » . (الترجمة) .

(١٠) الجلوس لغات كانت تسبغ في اتجاهات الكنائس في زمن الرسل . الرسول بابل (أول رسالة ، فصل ١٤) ، ويحدث من البشرين « بلغات » لا يفهمها أحد ، وعن حديثهم الذي يعد فصحا (وقد كتب من هذا أيضا نيل ليرنيسكي ود. كونوفالوف . النشرة الروسية في الطوائف الدينية الروسية ، ص ١٧٥) .

كانت تعفي بكلها لغة غريبة ، كانوا يعونها على نحو رائع .
وسواء أكان الأمر كذلك أم لم يكن فالأولى لا شك فيه هو أن
الحديث الصوري غير العقلاني يتزعج إلى أن يصبح لغة .

ولكن بأي قدر يمكن أن تتحلل هذه الظاهرة اسم اللغة ؟

هذا بالطبع يتوقف على التحديد الذي نعطيه لمفهوم الكلمة .
فلذا حددنا مطلب الكلمة - كما هي في حالتها الطبيعية - في أن
تخدم عموماً توضيح للمعنى ، وأن يصبح لها دلالة ، فإن اللغة « غير
العقلانية » تسقط حتماً ، بوصفها شيئاً ما يحض الناحية الشكلية في
اللغة ، لكنها لا تسقط وحدها . إن الحقائق الواردة آنفاً تفرض
علينا التفكير فيها إذا كان هناك دائماً معنى في الحديث غير
الواضح ، غير العقلاني ، أو ببساطة : الشرعي ، أو أن هذا مجرد
رأي ، أو ومع نتيجة لعدم انتباهنا . على أية حال ، فلنأخذ إذاً طردينا
اللغة غير العقلانية من الحديث ، فلنأخذ لن نستطيع أن نطرحها من
الشعر ؛ ففي زمننا الراهن لا يشهد الشعر ليستوعب في الكلمة /
للمعنى لمعجب . وسأحلل حل هذا بمقطع طريف من مقال
تشوكوفسكي عن الشعراء الروس المستقبليين . ويتعلق الموضوع
بقصيدة خيليتسكيوف :

الشفة تود الغناء بويوي
الظفرات تود الغناء فويوي

لكن لماذا نضحك من بويوي وفويوي ؟ فهنا تذوق متائق
للكليات غير المألوفة والغريبة على السمع ، « غير العقلانية » بالنسبة
للأذن الروسية . وحين كان بوشكين يكتب :

من روشوكا وحى سمرينا اللذبة
من ترايمزوتا حتى تولشي

ألم يكن يستمتع بتلك الكلمات الغائبة نفسها وذات الوقع غير
العقلاني ؟ (شيفرينك ، ص ١٤٤ ، الكتاب رقم ٢٢ ، تجربة
خطرات من شافج أشعرا المستبشرين « الفوتوريزم » - ك.
تشوكوفسكي) . ربما تكون الكلمة هي أيضاً الوليد المتين للشعر .
هكذا كان رأي فيسليوفسكي على سبيل المثال . ويبدو واضحاً حقاً
أنه من المحال تسمية الشعر باسم ظاهرة لغوية ، أو تسمية اللغة
باسم لظاهرة شعرية .

وهناك سؤال آخر : هل ستكون باللغة « غير العقلانية » في
وقت من الأوقات مؤلفات أدبية حقاً ؟ وهل سيكون هذا في وقت
من الأوقات نوعاً أدبياً خاصاً معترفاً به من الجميع ؟ ويعرف ؟
حينئذ سيكون هذا امتداداً لتباين أشكال الفن . ويمكن أن نقرر
شيئاً واحداً ، هو أن كثيراً من ظواهر الأدب كان له مصير كهذا ؛
فكثيرتها ظهر أولاً في إبداعات الجبالين . وعلى هذا النحو ظهرت
القافية في وضوح في شولمخ يوجوتوسس .

فلنأخذ نسترجع - دون صوت - من خلال أعضاء الكلام لدينا تلك
الحركات اللازمة لخلق الصوت للحد . ومن المحتمل - كذلك -
أن تكون هذه الحركات علاقة وثيقة بالانفعالات التي تستلهمها
بأصوات الحديث ، خاصة « باللغة غير العقلانية » ، ولكنها لم
تدرس بعد . ومن الطريف التنبيه إلى أن ظاهرة لغة الحديث عند
الطوائف الدينية تبدأ بالحركات الطقسية الصامتة لجهاز الكلام .

وأعتقد أنه يمكن الاكتفاء بالأمثلة التي أوردناها ، لكني سأحلل
بمثال واحد آخر وجدته في (كتاب ميلنيكوف بيتشورسكي) على
الجمال « ٣ » ، ص ١٣٢ . هذا المثال « للجلوس » طريف ؛
لأنه يبرهن على التناوب الوثيق بين أفعال الأطفال والمناجح لغة
الأصوات عند الطوائف الدينية . يبدأ المثال بأدنية الطفل ، وينتهي
بالغناء « غير العقلاني » :

ظل ، ظل ، في ظل
أهل الحقبة سيحج أحضان
أجلس يا غراب على العنبر
غرابان ككثيرات
أرواح ناجية
عصافير أنبياء
ساروا بالطريق
وجدوا كتاباً
ماداً في ذلك الكتاب

نص الطوائف : نص تكلمة الأديبة عند الأطفال :

لكن مكتوب هناك
سألهي سامو
كايلاست جاندروبا
سوتكندرا نودوشا
فتال أفضل
يا مَترَافِ ، يا مَترَافِ
إلى أين ستعشدر
على طول الطريق

في كل هذه التناجج شيء واحد مشترك ، هو أن هذه الأصوات
تود أن تصبح حديثاً . مؤلفوها يفهمونها هكذا لغة ما غريبة :
البولندية ، المندية ، اللاتينية ، الفرنسية ، وفي الأمم
الأوراشيلية . ومن الطريف أن المؤلفين المستبشرين (الفوتوريزم)
أصحاب الأسماء غير العقلانية يؤكّدون أنهم أدركوا في لحظة واحدة
كل اللغات ، بل كانوا يحولون الكتابة باليهودية . ويدعو إلى أن في
هذا قدرًا من الصديق ، وأنهم في لحظات كانوا يصنفون أن أقلامهم

ويشير د. كونزفالدو إلى الكم المزايّد في السنوات الأخيرة من أشكال لغة الجلولسي (ص ١٨٧). وفي الوقت نفسه كانت تستحوذ على بلوس الأغانى غير المقلّية ، لكن الأكثر دلاله هو ولع الرمزيين بالجانب الصوتي للكلمة (أعمال أندري بيل ، فياتشسلاف ليلانوف ، ومقالات بالونيت) ، الذى تزامن تقريباً مع إصدارات الشعراء المستقبليين ، الذين تطرقوا إلى الموضوع بشكل أكثر حدة . وربما ستحقق في وقت ما نبوءة ي . سلافاتسكى الفائلة بأنه «سجل الوقت الذى لن يتم فيه الشعراء في كتابة أشعارهم إلا بالأصوات وحدها» .

Choris ton episkaton meden noe ite
ten sarika amono suason, oe on tereite
ten enosca agapete
toos merisms pheemete
mimetati ginesthe jesou duriaton
Oe kai autos tou patros antou .

لقد تنبأت النهضة الروحية اللجينة بظهور أشكال جديدة . وتاريخ الأدب يتألف من ذلك الذى يفتنه الشعراء ، ومن الأشكال الجديدة التى يدرجونها فيه ، والتى روجت من قبل الفكر اللغوى الشاعرى العلم .



توحيد الخالق

في إبداع فنان

وفاء محمد إبراهيم

« إن الوحي الجديد للفن يتطور على تقبل ما هو جديد ، وحل
إثراء الرؤية وتعدد جوانبها ، لا حبسها في مفهوم واحد . »

صلاح طاهر

❖ مقدمة :

نما لا شك فيه أن الفنان الخلاق هو الوارث لوجدان حضارته ومثل ضميرها ، وهو القادر على أن يعبر عن
هذا الضمير في اللحظة التي يعيشها . ولقد حل « صلاح طاهر » في داخله المثل الأعلى الذي يميز حضارتنا الإسلامية
منذ فجر التاريخ ؛ وهو التمسك بالله واحد هو علة وجود الكون وسر بقاءه واستمراره ، واستطاع أن يعبر عن
تلك الروح التي تقوم على المفهوم الكوني للوجود ، وحل المفهوم القدري للإنسان ؛ هذه الروح التي تسعى إلى
النجاح من طريق الاتصال بالقوة الخالقة ، والتي استطاع الفنان المصري القديم أن يعبر عنها بأشكال ورموز لا ترتبط
في كثير من الأحيان بمحسوسات الواقع المألوف ، بل حلول دائماً أن يعجز الصورة المشبهة ، وأن يخفف من قوة
الشبه فيها ، لكي تكون أقرب إلى الإخلاق والتصميم والرمز ، وأبعد عن سمة الكيال التي اقتص بها الله . ويتحقق
ذلك على أكمل ما يكون التحقيق في اللوحات التشكيلية التي تمثل لاحتاتون يتطرح إلى « آتون » ، الذي يرمز له
بالشمس ذات الأيدي الحاتية . ويتضح الشكل نرى اللوحات التي تطرح فيها الملك الكلدان أو الآشوري إلى الإله
مرعوخ أو شمش . ثم نزل من بعد ذلك الوحي الإلهي على موسى ، وحسي ، وعهد عليهم السلام ، لتجسيد تلك
الإلهامات الأولى من المطلق والمجرد في شكل رسالات سلوكية .

مبتكراً ، يرقى بنا إلى آفاق بعيدة ، حيث الرؤية الكونية الشاملة ،
التي تتجاوز الزمان والمكان ، والفروق في اللغة والدين والوطن ،
لتتحقق لغة شاملة للإنسانية قاطبة . فهو يقول في إحدى مقالاته إنه
يرى « أن الفن لابد أن يتصف بالعالية والمحلية معاً ؛ وذلك هو
الذي أكسب الأعمال الفنية العظيمة خلودها ؛ فهي لا نغتنك قيمتها

ولعل عملية تمثيل فناننا أو قصر نشاطه الإبداعي على مجال
تصوير روح الحضارة العربية الإسلامية إنما تتطور على إجحاف
لقدرة المتنوعة ، وثقافته الإنسانية الشاملة والعميقة في مختلف
ألوان المعرفة ؛ فقد استطاع بحق ، من خلال موضوع « هو » ،
ذلك الموضوع المجرد ، الوجداني ، الكوني ، أن يقدم عملاً فنياً

حيث الموضوع ومن حيث الشكل الذي اختاره له ؟ هل لأنه يعتقد أن الفن الإسلامي هو الأساس القديم للفنون التجريدية الأوروبية ، فنحن « هو » لأننا نتحدث عن الله - سبحانه وتعالى - دائماً بصيغة الغالب ، للتعالي ، لنتزه ؟ ولماذا هذا العدد المثل من التشكيلات المحظية لـ « هو » ؟ وكيف لم يصب فناننا الكبير الكلال من تكرر « هو » ؟ وما الذي يمثله « هو » عند صلاح طاهر ؟ هل « هو » معادل تشكيل يقضي لأحاسيس الذاتية في رحلته الطويلة مع موضوعه ؟ أم أنه أراد أن يلفت درسا لكل فنان تجريدي عن كيفية تعامل فنه مع موضوع تجريدي ، بعد أن شاهد وتأمل معالجة الفنان التجريدي للكلمة ؟

يبدو أن « هو » معادل تشكيل لرحلة عمر طويلة خصبة ، أوقفها فناننا على إلقاء فنه بظلال عميقة شاملة ، أدت إلى نضج فكري وفني تضارفاً عاماً ، ونسجاً لنا تلك اللوحات التشكيلية الرائعة التي تكشف - من طبيعة العلاقة الجميلة الأبدية بين الإنسان - وبخاصة الواح - وبين الله .

ونقول - بداية - إن من اللطاف من يفسر العمل بالرجوع إلى الإبداع الفني للفنان ، ومهم من يفسرونه من خلال عملية تولفه ، كالمحدثين والمحدثين بالحركة الجمالية ، بخاصة الفينومينولوجيين الذين يهتمون بتجليل العمل الفني قسه من حيث إنه هو الذي يواجبنا في الحقبة الجمالية⁽¹⁾ .

والواقع أننا نرى أن أي عمل فني لا يتأتى إلا من خلال انصهار كل العناصر المتصرفة به ، بحيث تشكل وحدة عضوية تكشف لنا عن كل جوانب الحيرة الجمالية في تحملها . وفي ضوء هذا سأحاول تحليل خبرة الفنان ، وشجرة التلويق (مع ملاحظة أن التلويق هنا ليس أحداً سوى ، ومع ذلك فليس هناك ما يمنع من أن يشارك فني في هذا التلويق) ثم أسأل العمل الفني تحليلياً موضوعياً حتى أصل أخيراً إلى تحديد قيمة الجمالية وتقديرها .

تحليل خبرة المبدع ،

وبين تطور « الموضوع » فكرياً ووجدانياً :

لقد قرأت من أجل تحليل خبرة المبدع - بقدر الإمكان - ما كتب عن صلاح طاهر ، وما كتبه صلاح طاهر نفسه ، كما ألفت معه حواراً طويلاً لكي أتقرب من صلاح طاهر الإنسان ، ولست ما يمتلكه من طاقة روحية خلقة ، أعتقد أنها هي المائدة الأولى التي بُدئ فناننا وتثرى عمله ، بخاصة فيما يتصل بهذا الموضوع ، بالإضافة إلى ثقافته الإنسانية الشاملة والعميقة بصفة عامة ، وثقافته الفنية بصفة خاصة . فمن المعروف أن صلاح طاهر لم يكتب بأن يتحول من الاتجاه الأكاديمي إلى الاتجاه التجريدي ، لأنه يعتقد أن كل فنان يمكن أن يفعل ذلك ، كما أنه لم يشعر بجدية لأنه مارس التجريد

الفنية الممتازة ، وفرديتها فحسب ، بل تمتك - في الوقت نفسه - تيمتها الإنسانية الخالدة ، التي تتخطى حدود الزمان والمكان⁽²⁾ .

ومن هنا نستطيع القول إن ضمير فناننا وإحساسه قد أثقلاهما براه من ضغوط مختلفة فرضتها حضارة مصرنا . فسلقت تلقائية إنسان هذا العصر ، ووقفت - من ثم - حالاً دون سعاده وإحساسه بالبطانية والأمان . الأمر الذي لم يجعل فناننا الكبير يشعر بقترب إنسان القرن العشرين في عالم هو صباه فحسب ، بل شعر أيضاً بخوفه الروحي ، فلماذا أن عهد له طريق التحرر اللاهلي لاستعادة توازنه وإنسانيته . فكانه قصد ما ذهب إليه الشاعر والفيلسوف الألماني فريد ريش شيلر في قصيدته « المثل الأعلى للحياة » ، حيث يقول :

أهروا من حدود الحواس

إلى حرية الأفكار

هناك يهدد شبح الحروف

تقتد الحرة الأبدية⁽³⁾ .

وليس معنى ذلك أن فناننا أراد لإنسان الحضارة المعاصرة أن يهرب من الواقع ، وإنما حاول - عن طريق موضوعه الفني المبتكر - أن يحقق خبرة جمالية متوازنة لترقية الإنسان وتطوره ، ينقله من الجزئيات إلى الكليات ، ومن ثم توسيع رؤيته الإدراكية . فالخبرة الجمالية هي موقف وجودي شامل للكلمات الإنسان جميعاً ، تراها فيحرك منها الوجودان أو المثل ، ويحب عك في غمرة انهيارك أن الوقت كان شاملاً للإنسان بكل جوانبه . ومن ثم يستمد الإنسان إنسانيته ليرى مرة أخرى أن هناك حلولاً وأمالاً وأفكاراً يستطيع أن يستثمر فيها طاقته البينة ، بدلاً من ضياعها في جزئيات الحياة عندما تتحول إلى معارك تافهة ، ذلك لأن فناننا يؤمن أشد الإيمان بأن الفن عنصر أساسي مهم في بناء الحضارة ، شأنه شأن الابتكارات العلمية والأفكار الرقيقة⁽⁴⁾ .

تساؤلات مطروحة :

وهنا تطرح بعض التساؤلات نفسها أمام كل من يشاهد لوحات « هو » التي وصلت إلى أكثر من خمسة لوحة ، تختلف كل واحدة منها عن الأخرى بالدرجة التي تسمح لنا بأن نقول إن كلا منها يشكل علة قائماً بذاته هو عالم تشكيل فلسفي حضاري ، يكشف عن مدى نضج الفنان وثقافته من أسلوب متميز وفريد ، بالإضافة إلى رؤية خاصة بالكون والأشياء ، تنضج بأصالتها ووجدانها .

ولعله يؤكد ما يردد دائماً في مقالاته أو أحاديثه الخاصة من أن أهم ما في العملية الفنية هو عملية الإبداع أو الابتكار ، وهو ما يتصل في الأسلوب الذي يشرى إلى صاحبه . ويستشهد بجملة يوفرون الشهرة « إن الأسلوب هو الرجل نفسه » .

وبإول التساؤلات هو : لماذا « هو » على وجه التحديد ، من

مع « موضوعه » من الشك إلى اليقين ؛ بمعنى أن هذه اللوحات مطبوعة على المعدل الخارجي للأحاسيس الذاتية الداخلية التي مر بها الفنان مع فكرة المطلق . ولا يعني ذلك أن هناك رمزاً ، فالفن التجريدي ليس له أي صلة بالرمزية أو السريالية أو غيرها ، لأنه يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، مثلاً يتعامل الموسيقى مع الأنغام ، ولكنه - في الوقت نفسه - لغة بلغة لا تقل في وضوحها عن لغة الكلام التي بناها نصف أو نحلل .

وهنا مضيت أبعد من نقطة البدء ، فوفقت على مقالة بعنوان « لعبة الحذف » يتحدث فيها فناننا عن فكرة لوحة أركته ، وأعلنت بكل جملع خياله ، وتعدلت أشكالها ، وتبدلت ، وتجمعت ، وتنتشرت ، إلى أن أقبل الصباح فقرر الحذف سرياً بكل نوتره وانفعالاته ليضع من أسسه « لوحة الحذف » ، ولكنه لم يستطع ، ثم حاول أن يضع تصاميم مختلفة على لوحات صغيرة لتتبر له الطريق إلا أنه أيضاً لم يفلح^(١) . ولعل هذا ما قصده ديوي بضرورة ألا يُفقد الإتصال الفنان توازنه ؛ فقد رأى أن الفنان المطلق بالانفعال هو لهذا السبب عبثه أعجز عن أن يعبر عنه^(٢) .

ولما بعد صور صلاح طاهر هذه اللحظة . وسوف نوضحها فيما بعد ، مع لحظات غيرها ، من خلال عيظ متواصل تم فيه الانتقال من الأزمة إلى الحل .

وهناك مقال آخر له تحت عنوان « وحدة الأشياء » ، يعد مفتاحاً نستطيع أن نلج به إلى أبحاث نفسه وفكره . فهو يكشف لنا عن اهتمام كبير بفكرة التوازن balance بين أشياء الكون ، التي تؤدي هي كذلك إلى قيمة مهمة من القيم الجمالية هي قيمة التكامل Integrity ؛ تلك القيمة التي اهتم بها كثير من فلاسفة الفن ، ومن بينهم بوزانتيك ، من حيث كونها القيمة الجمالية والجمهورية للعمل الفني^(٣) . فهو يرى أن الجبال في الأرض تكملها البحار ، والصحارى والفقرات تقابلها الغابات والحدائق ، والمناطق الباردة تقابلها المناطق الحارة ، كما يرى أننا جزء من الوجود ، وأنتا تكمل جميعاً وفق الفنون الذي وضعه الله (سبحانه وتعالى) . ومن هنا يصل إلى نتيجة مهمة ، هي أن العمل البشري يصنع ما يقرب من المحال أو الخوارق إذا كان في اتساق مع العقل الكوني ، بل أننا سوف نجد أنفسنا ونقلنا من الضياع إذا ما عرفنا كيف نصل هذه النفوس « بآلة الكون وغالبه » . وسواءً هذا الاتصال كذلك إلى إثراء طاقات الإنسان الروحية وتكامل قدراته ، وينعكس ذلك على سلوكه فيجنيه الكثير من الملامح ، ويتشبه من الضياع الذي طمنا تسلل إليه خيفة دون أن يدري به ، حين يستسلم جانياً واحداً من جوانب ذاته المتعددة . ويخلص فناننا الكبير إلى أن في الفن وبالغن

بالقدرة نفسها التي مارس بها الاتهام الأكاذيب ، ولكنه ما لبث أن ثار على نوره نفسها ، واستطاع أن يتكلم أسلوباً خاصاً به ، عجز فيه بين التجريد والتشخيص . وفي هذه المرحلة قال عنه بدر الدين أبو غازی في مقاله « صلاح طاهر وعالم إبداعه » إنه استطاع يملكته اللونية ، وإدراكه للفنانية الداخلية للعمل الفني ، وإحساسه الرهيف بسر الارتفاع الموسيقي ، أن يبدع أصلاً من وحى رؤيته الخاصة للبيئة ، وفهمه الواضح للغة الفن الحديث^(٤) .

ويبدو أنه بلغ بعمله الفني الميكرو - « هو » - ذروة الاتهام التجريدي التصيري الذي بدأه منذ أكثر من ربع قرن . ذلك لأن صلاح طاهر فنان يعيش القرن العشرين ؛ ذلك القرن الذي يهاجم الإنسان كل يوم فيه بجعلهم على مستوى العلم والسياسة والاقتصاد ، وينعكس ذلك على العلاقات الدولية والإنسانية ، وما يقرب على ذلك من نتائج أخلاقية واجتماعية وحضارية . لقد رأى بصيرته المتطرفة الروحي الذي يعانيه إنسان القرن العشرين ، فاقترح الحل بلغة الفن التشكيلي البيئية .

وقد لفت انتباهي إجابته عن السؤال الأول عن السبب في اختيار « هو » بالذات من حيث الموضوع والشكل ؛ فقد أجاب بأنه لا يستطيع أن يحدد على وجه الدقة لماذا « هو » بالذات ، وصوري الأمر كما لو أن حالة تلبسته فلم يستطع الفكاهة منها ، وأنه كثيراً ما حزم على أن يدخل مرسمة لهي موضوعاً آخر لئلا به يجد نفسه وقد أحل يرسم تشكيباً جديداً لـ « هو » ، وأنه لا يعتقد أنه أراد « هو » في التصور الإسلامي فحسب - على الرغم من أنه يقرن تماماً أن الدين الإسلامي هو الدين الذي حقق فكرة « لغو التمثال » أعظم ما يكون التحقق - ولكنه أراد كذلك أن يرد الكثرة الفيزيقية في الكون كله إلى وحدة ميتافيزيقية . وهذه الفكرة تعود إلى أوديس الذي أرسله الإله الأكبر - كما تقول الأساطير المصرية القديمة - ليعلم الناس القرامة والكتابة والزراعة وارتداء الملابس ، ثم صعد إلى السماء ليأخذ مكانه في عكمة الأخيرة . وقد ذكر بعض الباحثين أن أوديس هو النبي إدريس الذي وصفه الكتب السليوية والقرآن الكريم بأنه رسول دعا بدمعة التوحيد ، وأنه علم الناس الحرف واللغة والزراعة وليس للمخط . ووصفه القرآن الكريم بأنه « كان صدقاً نبياً » ، ورفعه مكاناً علياً^(٥) . ويبدو أن فناننا أراد حقاً أن يلتقط هذا المحيط الجوهري والأساسي الذي يحكم العلاقة بين العباد والمعبود منذ وجد على الأرض ، لعله يحقق رسالته الحقة في تمييزها وتجميلها .

وفي ضوء هذه الإجابة نؤكد في معنى ما لحثت في مجموعتين من اللوحات ، فقد كانت الخلفية في مجموعة ممتعة ، وفي الأخرى كانت الخلفية مضطربة ، فصورنا في وأنا أنملها رحلة صلاح طاهر

١ - إنها صيغ وأشكال تنم عن التبتل والارتباط العلوى بالقوة الإلهية .

٢ - إن كل تشكيل منها بطلوه وألوانه ، وأصواته ، وظلاله ، وحججه ، وتفاعل كل عنصر فيه مع العناصر الأخرى ، إنما هو تجسيد لصفة من صفات الله - ف « هو » من خلال اللوحات إنما كانت توصي بـ « هو » : السلام ، السمع ، البصر ، الرقيب ، المحيي ، الرحيم ، الباقي ، إلخ .

٣ - إذا كانت اللوحات - حقيقة - قد جاوزت في عددها أسماء الله المعروفة لنا ، فإن ذلك إنما يدل على قوة إلهية تتعلق بالتزديد الدائم للفظ والافتعال به . ونحن نسبح باسم الله في الذكر مئات المرات « رجالاً لا تلهيهم تجارة أو بيع عن ذكر الله »^(١) ؛ فهو الأمل ، والنتيجة ، والعون ، والهيبة ، والجبال ، والإشراق ، إلخ ، تلهيكم عن الكثرة غير القابلة للحصر من تلك الخبرات التي يمكن أن يعايشها الوحي مع الصفة الواحدة من صفات الله .

ولعل هذا يجيب عن السؤال الثاني عن السبب في أن فناننا لم يصب بالكلال من السعي إلى تشكيلات متعددة لـ « هو » . وأعتقد أنه لن يتوقف ؛ لأن في التمثل مع الغالب « هو » يكون العلاقة دائماً موضوعها لا تكشف لا باق . ومن ثم فإن اختياره لكلمة « هو » بما هي شكل فني يشير إلى الله « الواحد » سبحانه وتعالى هو اختيار شعوري صادق وواع ؛ لأنه يتكشف لنا تدريجياً ، وتظل إمكانات تكشفه لا نهاية - ف « هو » أو « الواحد » لم يعد فحسب للمعبود الذي تقدم له البشرية بمختلف عقائدها « والشعائر الخاصة بها ، وإنما يبدو كذلك أن « الواحد » أو « هو » قد اتخذ معنى جديدة على يد فنان وواع بوليع حضارته العربية والإسلامية . ومن هنا فإن « هو » يتجلى في اللوحات ليس بمعنى حشد وجدان الأمة العربية ضد تجزئتها فحسب^(٢) ، بل بمعنى « توحيد » بينه البشرية جميعها ضد مدارها وفناء حضارتها الإنسانية .

ويبدو أن حل التلويق - كما يقول ديوي - أن يعيد بناء العمل الفني وفقاً لرؤية الفنان ؛ بمعنى أنه إذا كان الفنان قد اختار ، وبسط ، وأوضح ، وانحصر ، وركز ، وفقاً لنوع لغتهم ، وليس من الممكن - دون عملية إبداع الخلق حل يد التلويق - إدراك الموضوع بوصفه معادلاً فنياً^(٣) ، وذلك لأن طبيعة التجربة الجمالية عند كليهما واحدة . وكما أوضحت - فيما سبق - فإن تحليل للعمل الفني سيكون في إطار تلك الوحدة التي تجمع الجوانب الأساسية للإبداع الجمالي ، ألا وهي خبرة اللبدح ، والتلويق ، والعمل الفني . ولقد أوضحت - من خلال ذلك - طبيعة التجربة الشعورية التي عاشها فناننا مع موضوعه ، من حيث كونها تجربة وجدانية من نوع فريد ، تشابه - إلى حد كبير - مع تجربة التصوف ، من حيث ترقيتها لقامات مختلفة على مدى سنوات طويلة إلى أن وصلت إلى مقام الكشف . وأوضحت - من ناحية أخرى - تجربة تلويق ، والامت إلى مدى الإمكان تطالبها مع تجربة اللبدح من حيث المعاناة وإعادة تركيب العمل الفني .

وحده سوف نجد نفوسنا الضالعة ؛ فهو قد يكون البديل إذا ما وحى الإنسان وصحت روحه^(٤) .

ولعله يتفق في ذلك مع كلرل آشنيزر في مقالته « المستقبل للفيم الجبالية » ، حيث يرى أن الفيم الجبالية سوف تسود وتصبح هي فيم المستقبل ، على الرغم من هذا العالم الذي تفرق أوصاله الخلافات السياسية والدينية والاقتصادية ، ويتمح على سبيله نذر حرب شاملة . ذلك لأنه يعتقد أن الرخاء الذي في عصرنا هذا سوف يتحقق نتيجة لسعي الإنسان المتواصل للسيطرة على أساليب الإنتاج ، واحتمال استخلاص طاقة لا نهاية لها من داخل الذرة . فلذا ما تحقق هذا - وهو ليس بالأمر المحال - سوف يحل مشكلات العالم السياسية ، التي هي في الحقيقة وليدة مشكلاته الاقتصادية . عندئذ ستحل الفيم الجبالية مكان المصدرة ، حل نحو لا يجعلها تشغل النصيب الأكبر من وقت الناس وفكرهم فحسب ، بل تتحكم في اتجاه أفعالهم في الحياة بوجه عام^(٥) .

وفي ضوء ما سبق يمكن القول إن فناننا الكبير قد اختزن في باطنه فكرة « هو » المتعالية ، للجرعة ، طويلاً . ولما كان الفنان يحقق في كل عمل له جانباً من جوانب ذاته المتعددة ، فإن صلاح طاهر استطاع أن يحقق بموضوع « هو » جانباً العنق كإفصاح ما يكون التحقق ، وبخاصة بعد سنوات طويلة من القراءة والبحث والتأمل . غير أن هذا التحقق لم يتم دفعة واحدة ، فقد رسم لوحة « هو » في عام ١٩٧٨ ، ولكنها لم تكن في ذلك الوقت إلا لوحة خطية . ومع مرور السنوات فاضلت التجربة واتسهرت في داخله ونضجت ، إلى أن تحولت « اللوحة الخطية » إلى لوحات تشكيلية بحت ، فتحول اللفظ إلى معنى وقيمة فنية .

لعل ذلك يكفى في وضع هذا « العمل الفني المبكر » من حيث موضوعه وشكله في سياق التطور الفكري والوجداني والفني لفناننا .

تحليل خبرة تلويق موضوع « هو » :

لقد حاولت أن أنفذ خلال التشكيلات للتربة كلمة « هو » ، وحاولت أن أدرك نواحي الجبال فيها ، وأمل أن يشعر معي عدد كبير من المتلوقين بما شمرت به . ذلك لأن اللمعة الجبالية التي أحسست بها أتاحت لي أن أرى في كل لوحة لحظة كونية معيشة ، استحوذت على ، وألفتني عنوة في قلب تجربة التصوف العف ، لمرعاً ما تحولت من متابعي الحسية لتتخلخل الحيط واللون ، والكتلة وملبس السطح ، والفضو والتظلل ، إلى معايشة للفن ؛ حيث يشعر المتلقى بأن تلك الصيغ والأشكال المختلفة لـ « هو » تحمل أكثر من تفسير :

تحليل موضوع «هو»

من خلال أشكاله المتنوعة :

وبذلك يأتي دور الجانب المهم الذي يربط بين الابدع والمتلقى ، وهو « العمل الفني » نفسه ، فكيف يتم تحليله ؟

في الواقع أنني سوف استخدم منهجاً ذا شقين : الشق الأول ، يختص بتحليل القيم التشكيلية للمعمل الفني من حيث كونه عملاً فنياً تجريدياً يتعامل مع قيم تشكيلية بحت ، وذلك من خلال الأشكال المتنوعة لـ « هو » ، مع تقديم نماذج من اللوحات عند الحديث عن كل قيمة ، لتوضيح الكيفية التي تلعب من خلالها هذه القيمة دورها في اللوحة ، ثم إبراز كيفية تفاعلها مع غيرها من العناصر .

والشق الآخر تطبيقي ، يستند على بيان الأسس الفكرية والوجدان لغنانا ، من خلال مجموعتين من اللوحات ذات خطفتين متبايزتين ، إحداهما معتمدة والأخرى مفهية ، تكشفان عن تتبع المبادئ الوجدانية والتأملية في خط متصل من الابدع حتى الذروة ، ويوفر في الوقت نفسه السمة التحيرية للوحات « هو » .

بداية يمكن القول إن لغة الفن التشكيلي من اللغات الصعبة ، التي تحتاج إلى ثقافة إنسانية وحسية عميقة ، فهي — شأنها شأن اللغة — تحتوي على مفردات أو عناصر أولية مستمرة من دراساتها التحليلية للطبيعة ، مثل الخط ، والألوان ، والظل ، والضوء ، وملابس السلوك ، والناعمة والخشنة ، والأحجام ، والارتفاعات ، وهي عناصر يستخدمها كل فنان تشكيل وفقاً لقدرته الفنية والتأملية ، ثم يصورها في تكوينات وتصميمات وتركيبات وبنامات ونسب وأنماط لمسية توضح كيف استطاع الفنان أن يتعامل مع مادة فنه ليخرج منها كل إمكاناتها دونه اتصال أو تصف . ومن ثم نتضح لنا قدرته على تقديم بناء قوي متمسك ، تبرز تلك الوحدة التي تجمع المفردات والأجزاء في علاقات متفاعلة . ومن هنا تنشأ الحركة التي تحتاج في الاحياء نتيجة للتوزيعات المتمكنة للضوء والظل ، كأنها تأكيد تثير العنصر الجسري ، وترهقه متممة كذلك .

ومن هاتين المجموعتين من القيم — التي يمكن أن نسمي الأولى منها بالعناصر أو المكونات الأولى ، والثانية بأنها تكوينات أو صياغة للعناصر الأولى (كالجمل التي تتكون من المفردات) — تتولد قيم ثالثة يمكن أن نسميها القيم الكيفية للمعمل الفني ، التي نتج كذلك نتيجة لتفاعل المتلقى مع العمل الفني ، وهي :

- ١ — مدى الابتكار والخلق الذي استطاع أن يحققه الفنان .
- ٢ — تميز الفنان بأسلوب خاص يدل على الصدق والأصالة .
- ٣ — التلقائية Spontaneity والحيوية .
- ٤ — الطاقة الإيجابية للمعمل الفني ومدى نفاذها إلى المتلقى .
- ٥ — مدى ما حققه الفنان من جدة تكشف عن رؤية خاصة بالنسبة لروح عصره وثقافته .

والقيم المتولدة عن التوحيين الأولين يعدها كثير من فلاسفة الفن من أهم القيم والكيفيات الجمالية ، من حيث إنها هي التي تحقق القيمة الجمالية للمعمل الفني ، ولأنها الجمالية المتلقى مما ، كما تميز العمل الفني عن غيره ، ويغتنه طابعه القوي ، وتتلاقى الوحدة الكلية للوحة للزاجية^(١) . وهي تتحدد من الموقف الدرامي الذي يديه المصور بواسطة عامل التلوين والتصميم وبناء اللوحة الساري فيها^(٢) .

في ضوء هذه القيم أو الخصائص التشكيلية ستقوم بتحليل الأشكال المختلفة للغة « هو » وتوحيها . غير أنه لا بد من ملاحظة أننا سوف نتحدث عن النوع الثالث من القيم ، وهي القيم الكيفية المتولدة عن خبرة المتلقى مع العمل الفني ، في أثناء حديثنا عن التوحيين الأولين من القيم .

إن أول ما نلاحظه في تشكيلات لغة « هو » المتحركة ، والخط ، وخصائصه ، فهو نقطة البدء في أية لوحة تشكيلية ، لا سيما في موضوع كموضوعنا ، فلكل قيمة اسم الله سبحانه وتعالى ، فهي تستلزم بالضرورة أن يبدأها الفنان بالخط ، ذلك الخط الذي يميز كل شكل من الأشكال المختلفة للغة « هو » يليق معين ، فكانت للخطوط المتنوعة تأثيراتها ، مثلها مثل الألوان . وقد أسهمت في تحقيق التوازن والتناسق بين الأجزاء التي تتكون منها كل لوحة من لوحات « هو » ، فالخط قوي متمسك ، يشع في المتلقى حركة روحية متصاعدة ، وتترج الخط ما بين خط منحني في سلامة ، ومستقيم في حسم ، إنما يسهم في خلق متعنا الجمالية ويؤدي إليها . ولما لا شك فيه أن الخطوط المختلفة (المنحني والمستقيم والمنكسر والسميك والرفيف) لها مثل ما تلقت الموسيقى في المعلو والانحناء في أثر جمالي . وحتى تزداد الجمالية إمتاعاً ينبغي أن تفهم العناصر المكونة للمعمل وعلاقها المتبادلة ، حتى تصبح أكثر حساسية لكل ما هو متضمن في العمل^(٣) . فالخط يؤدي بنا إلى ملاحظة حجم الشكل والفراغ وتوزيع الضوء والظل ، وكيف استطاع الفنان بأسلوبه الخاص أن يربط فيما بينها في منظومة بسيطة .

ولو نظرنا إلى الخط في لوحات « هو » لوجدنا أنه استطاع أن يعبر عن الحركة والكتلة أيضاً . وربما كان في استطاعتنا أن نشعر عندئذ بنوع من الإيقاع شبيه بما نشعر به من إيقاع للموسيقى . ولو أننا استعدنا نظرية الاستشعار أو التفتيش الوجداني *Einführung* لانتضحت للمسألة بصورة أدق ؛ فحين أمام اللوحة مستعرض بإسلاس فيزيقي بالحركة المتصاعدة ، على الرغم من أن الخط لا يتحرك ؛ وهذا لأن إحساننا يتفحص الخط وسيرمه في ارتفاعه وهبوطه وتداخلاته . هذه الحركة المتصاعدة للخط أضادت بعداً رابحاً للوحات هو « الزمن » ، بحيث أصبحت كل لوحة منها تقاس طولاً وعرضاً وصمماً وزمناً . ومن هنا تلقت الخطوط التي كونت كل تكوين من تشكيلات « هو » الشكل لمنحني الموسيقى التصويرية في حد ذاته ، فاجترأت أو اجترعناها ؛ فأصبح الكل في واحد أو الواحد

استطاع إدراكه العميق للتكوين الأورسترالي أن يخضع اللوحة لخلق الخلق الموسيقي ؛ فوحدة العمل الفني لديه أشبه بالبناء السيمفوني والإيقاع التريدي ، الذي يتبدى في الموسيقى ، ويروح في الجملة التشكيلية التي تتكرر بفنم لونية متنوعة وتراكيب غخلفة ، حتى تتصق قوة التمتع في مجموع العمل الفني^(٢) .

(انظر اللوحة رقم ٣) .
ولقد استطاع الفنان - حقاً - أن يستخدم سيطرته الكاملة على توزيع الضوء والظل لإحداث تأثيرات درامية وجمالية خالصة ، حيث أحسن استغلال كل منها لإحداث نوع من التناقض الذي يؤدي إلى تكامل ؛ فالضوء ينبع من الباطن ، كما تفصح النفس من الداخل في حالة النشوة الصوفية ؛ ولا يصدر هذا من قانون المنظور للكوف . ولم يكن الظل إلا تمهيداً للضوء ، حيث كان يمثل استبعاداً وعزلاً لكل ما هو جزئي أو مادي ، ليلقن الروح الحسية داخل هذا العالم الجزئي المجلد إلى عالم شمولي واسع ، يتراءى فيه أن « هو » نور السموات والأرض . ويقي أن تقول إننا لو نظرنا إلى « الضوء والظل » عند صلاح طاهر لوجدنا أنها ليساً نوراً وظلاً يجسدان الواقع فحسب ، بل يغذاان كذلك إلى ما فوق الواقع للحسوس (انظر اللوحة رقم ٤) .

وقد شهد كثير من النقاد لفننا قدرته المتميزة على استخدام اللون ، ويمدو ولعه به .

ولذا تتسامل هنا ؛ ما الدور الذي يلعبه اللون في لوحات « هو » ؟ وما خصائصه ؟ بداية لا بد أن أوضح أن ألوان صلاح طاهر مستلهمة من بيئة ؛ فهي ألوان صخرية ، بمعنى أن الأزرق - عند - يمثل قمماً زرقاء سيّلتاً في صفاتها ، فلا يستطيع رسام إنجليزي « مثلاً » - يغلب اللون الرملي على سياه بيته - أن يعبر عن هذا اللون كما يعبر صلاح طاهر . والأصفر الداكن هو لون زرعنا وهو في أوج نضجه . والأصفر هو لون صحراننا الممتدة شرقاً وغرباً . أما اللون البرتقال الذي يستخدمه صلاح طاهر باعتياد ، فله عندنا درجتان : إحداها عالية ، تشترك بذلك الموج الناتج من شمسنا وقت الظهيرة ؛ والأخرى أقل ولكنها لا تقترب من درجة البرودة ، وتذكر بوقت الأميل . أما الدور الذي تلعبه هذه الألوان في لوحات « هو » فيضج في فلسفة استخدامه لها ؛ فصالح طاهر يعي تماماً تأثير اللون من حيث كونه عنصر إثارة للمتلقي ؛ ولذا فهو يستخدم اللون استخداماً علمياً وتنظيماً . ومن ثم يمكننا أن نلاحظ أن الألوان تنقسم - في معظم اللوحات - إلى مجموعتين ، بينهما تضاد حاد ، على نحو يدل على أنه أراد بآيتين المجموعتين شيئين مختلفين :

١ - أنه أراد تحقيق قيم التضاد والتناقض التي تولد الديناميكية أو الحيوية التي يسمي لآ بينها في نفس المتلقي عند مقابلته بين الألوان الباردة ، كالأصفر والأزرق ، في مواجهة الألوان الساخنة ، كالأحمر والأصفر وشفتانها . وكذلك بين الألوان المضيئة والألوان الباهتة ، على نحو يؤدي إلى إحداث التمتع الجمالية المطلوبة .

في الكل . ويمكن القول إن تكوينات صلاح طاهر بعيدة عن المتطق التكنيبي الصارم ، وإن ملكت الحس المتفتح الذي يخضع التكوينات لمنطق الوحدة التشكيلية ، دون أن يحد من تنفذها الغياض على سطح اللوحة ، كما تتسب الألحان في العمل السيمفوني^(٣) ، (انظر : اللوحة رقم ١) ؛ ومن ثم يشعر المشاهد بارتياح كامل لملات النسب للمحدد - وكأنها قانون - بين حرق الكلمة وبين الكلمة والفراغ ؛ هذه التسب التي تمتد بدقة من ألوان الظلال إلى ألوان الأصواء .

ومن هنا يمكن أن نلاحظ مدى التطور التكنيبي الذي أحدثه صلاح طاهر ؛ فالحظ عند وإن كان لا يتعلق بالمظهر المرئي للشيء الذي يعنيه ، تظل سيطرة هذا الخط وانسيابه يرحبان بدلالات الاحواء والتوحد وذويان الذات ، على نحو يؤدي إلى الإحساس برهبة تتري الجسد الضعيف ليفسح الطريق أمام الروح لتصعد في رؤية نورانية تتلاها فيها ألوان الكون الأمل ، بالإضافة إلى أنه من خلال هذا التكنيبي الجديد استطاع فناننا أن يميز منطق العلاقة بين الأثا وفكرة « الجو » المتصالية ، للجرده « عن طريق خواص ثلاث :

١ - خاصة عدم الإحاطة ؛ بمعنى أن الإنسان لا يستطيع أن يحيط إحاطة تامة بـ « هو » - الخلق سبحانه وتعالى .

٢ - يرتبط عليها خاصة عدم اكتمال الأشكال التي تحدث في نفس متلقيها قلماً ؛ وهذا القلق يمثل لتلفن الضروري لسيكولوجية التعامل مع « هو » ، على أساس أن كل اقتراب من اللاتناهي يحاوله المتناهي يحدت في هذا الأخير قلماً بالضرورة ، فضلاً عن أن هذا القلق بدوره يفضي إلى انتهاء المتناهي في اللاتناهي على نحو ما قرر كير كجارد .

٣ - ومن ثم نصل إلى احتواء اللاتناهي للمتناهي وإشغاله عليه .

وهكذا يتضح مدى التضامل الذي يقوم في لوحات « هو » بين الخط والشكل ؛ فالخط يوحى بالشكل ، والشكل يؤكد الخط ويبرزه ويحدده . وهنا يتوارد على الذهن قول بليك Blake ؛ إن القاعدة العظيمة والخبيرة للفن وللحياة أيها ، هي أنه كلما كان الخط للمحيط أكثر تحديداً ورحمة وبردوا ؛ كان العمل الفني أكثر كمالاً ، وكلما كان أقل بروزاً ورحمة ، عظم الدليل على ضعف الخيال والانتحال والإعمال^(٤) . (انظر اللوحة رقم ٢) .

ولقد استخدم الفنان « الفراغ » استخداماً مبتكراً ؛ يمنح المتلقي فيها جمالية موسيقية وتشكيلية ؛ فتتوح مساحات الفراغ يوازي السكتات الموسيقية ؛ فيسمع للمتلقى عندئذ بهينه ، كما أنه - في الوقت نفسه - يستمتع بقيمة تشكيلية مهمة هي التوازن . ذلك لأن الفن الزخرفي يحكمه قانون التناظر ، أي أن كل مساحة تماثل مساحة بالمجم والشكل نفسها ؛ أما الفن التجريدي فيحل فيه التوازن على التناظر ، فلا توجد مساحتان متشابهتان إلا فيما ندر . وهذا ما عبر عنه بدر الدين أبو غازی في قوله بأن صلاح طاهر

٢ — توضيح العلاقة بين البشر والمواد المتألمة بفكرة مؤداهما أن مد جسور العلاقة بيننا وبين «هو» نحتاج إلى انتزاع أصلي للإدراك، ننقل به من مستوى إلى مستوى مقايير .

وبذلك نستطيع القول إن هناك شيئاً أساسياً في تحويل انتباه المتلقي من قراءة لفظ «هو» إلى تأملها بوصفها لوحة تشكيلية تحمل عناصرها، ويضائل فيها «الخط» مع «اللون» . فإذا كان الخط قد أعطانا الرضوح والإفهام الليناسي المتصاعد، وساعد بذلك على إبراز القيمة التجمية والإفهامية، فإن اللون يعمل من عملية الرؤية ويمتد قوة وحوية وعمقا . والعين حين تبصر تقوم بصميتها لتجميع، وتركيب هذا التجميع من خلال القلوب والأشكال التي تصورها المخطوط^(٣١) . وهناك قدر كبير ملحوظ من الوحي الخلاق لدى فناننا، يتضح في استغلاله الجوانب الحسية للألوان، واسترشاده بإحساسها المختلفة، ولكنه لا يكتفى بأن يبرنا «اللون» ويجعلنا ملمس فحسب، بل إنه يمتد لونا يبعث لأنه يعبر عن قيمة بذاتها . كما أن الدرجات اللونية عنده تتصاعد في تدرج لوني يشبه السلم الموسيقي، فتكشف علاقات الألوان من خلال تكاملها بعضها مع بعض .

وعلى ذلك يمكن القول إن هدفه ألوانه وجاذبيته لا يرجعان إلى الدرجات اللونية فحسب، بل إلى طريقة وضعها الشكل في اللوحات المختلفة للفظ «هو» كذلك، على نحو يؤدي إلى . ث المتلقي على الانتقال إلى مستوى آخر يستبثق فيه قيمة أخرى للون، هي قيمة الاحتواء، حيث يفيض الموضوع إلى فكرة «الكل» التي يمتد كل شيء (انظر اللوحة رقم ٥) .

لا عجب إذن أن يطلق بعض النقاد على صلاح طاهر أنه موسيقار الألوان . وأضيف أنه أيضا شاعر الألوان وفيلسوفها . ولقد تأكد هذا المعنى في مقال من صلاح طاهر، يصف لوحاته بأنها هزات سمفونية فلسفية، بأنها زواج سعيد بين الرسم والشعر والموسيقى والفلسفة^(٣٢) . والواقع أن المشاهد للوحات «هو» يدرك النبع الموسيقي للون، ففي الموسيقى تبدأ القطعة الموسيقية هادئة، ثم تتصاعد حتى تصل إلى أعلى درجات (الكريشندو) ، لأن النابضة تولد الحرارة وقوة الجذب ؛ وذلك نفسه ما عبر عنه فناننا في لوحاته «هو» بالتضامب السريع لموجبات لونية صارخة، على نحو يدل على أنه في الاقتراب من النهايات تستحق حالة جذب شديدة متتابعة ومتلاحقة، بحيث يصبح هذا التتابع اللوني معبرا — في الوقت نفسه — عن تتابع حركي يدل على دفقت الوجدان المتتابعة، وعلى مزاج الروح الصاعدة معاً إلى نقطة مركزة من الصمم بمحيطها لكون الموضوع غير طبيعي، إلا أن هذه النقطة المركزية مزججة في منطقة مترنة من اللون ترتاح لها العين كما يرتاح لها السمع في تنبته للموسيقى حتى العروة (انظر اللوحة رقم ٦) .

ولفرط معرفة صلاح طاهر بأهمية اللون وخصائصه وأصوله، فإن المشاهد لن تغفوه ملاحظة ذلك ؛ فاللون عنده ليس كما هو عند

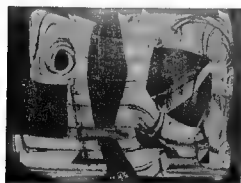
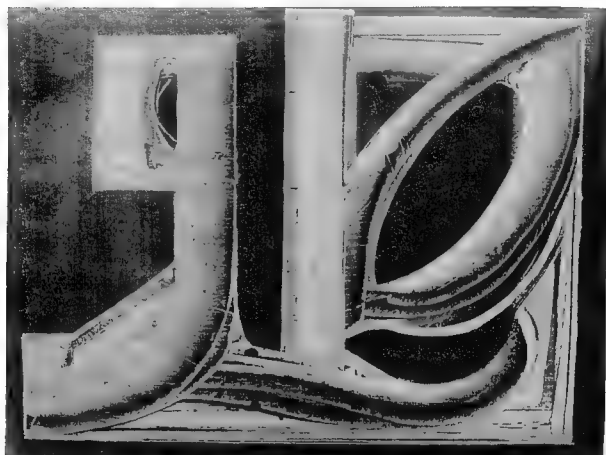
بول كل — مثلاً — حين قال «إنني مصور، أنا واللون شيء واحد» ، ولا كما هو عند ميزان عندما قال : «عندما يتوافر للون ثرائه يحصل الشكل على اكتماله»^(٣٣)، وإنما هو عنصر من عناصر أسرة العمل الفني، يؤدي وظيفته في إحداث التناغم والتفصيل على أي نشور ؛ فهو يرى أن الخط يواكب المساحة، والمساحة تواكب اللون، واللون يواكب اللوحة كلها، في علاقة جدلية تؤدي إلى إحداث التمتع الجمالية ؛ فالوجدان الاستيطاني أو الجمالي — كما نقول — أميرة مطر — ينبغي أن يستمد من الصورة المعبرة أي من علاقة الألوان والمخطوط وصياغتها^(٣٤) (انظر اللوحة رقم ٧) .

ولن يفوتنا أن نتحدث عن قيمة مهمة حققها فناننا الكبير في مجموعة لوحات «هو»، هي القيمة اللسية . ويمكن أن نستعير وصف النقاد المعاصر برنارد برنسون لها حين قال : إن القيم اللسية تحفز الخيال إلى أن يحس بكثرة الأبعاد الفنية، ويقدر ثقلها، ويدرك قدرتها على المقابلة، ويقدر بعدها هنا، وتشجعنا — بإحلال دائماً — على أن نلمسها من كب، أو لمسك بها، أو نناقشها، أو ندور حولها^(٣٥) . وهذا نفسه هو ما نشعر به أمام لوحات «هو» (انظر اللوحة رقم ٨) .

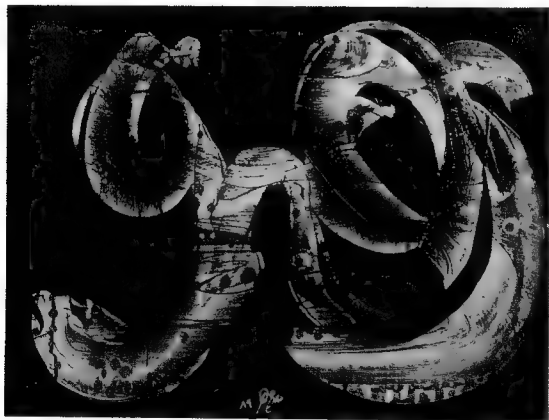
ويمكننا أن ننقل إلى النوعية الثانية من القيم فنقول إنه لا نكتمل للعناصر اللسية التي حللتها صممتها الجمالية إلا بفهم الأشكال أو التركيب أو التكوينات — التي نسجها عبقرية فناننا — بحيث لا يعود في استطاعة المشاهد التمييز بين كل حل حدة في خبرته ؛ ومن ثم تكون قوة العمل الفني الجمالية قد بلغت أكثر درجاتها اكتمالاً وإرضاء ؛ فكل القيم اللسانية السابقة يتوحيها شكل من أشكال «هو» . وكان لكل شكل من الأشكال وظايفه الجمالية ؛ فكثير من الأشكال يوضح رؤية خاصة بذاتها من حيث التشكيك والدلالة التصويرية ؛ وذلك لأن فناننا كان ينظم اللغة التشكيلية بأسلوبه الخاص، حيث مزجها باللغة الموسيقية، فبضائف من سحر الأشكال وصيوتها، وفضوى من ارتباطها الانفعالية . كذلك كان الشكل يتسم أحياناً في بعض اللوحات بالتعقيد، بمعنى أن فناننا كان يستخدم أساليب متنوعة في بناءات هندسية مختلفة لأشكال متنوعة لـ «هو» ، إلا أنه في النهاية يوجد بين القيم المختلفة — مادياً وكيفياً — يفيض الطابع الكل والاكتمال الدائم على كل لوحة على حدة، حيث تكشف عن دلالاتها التصويرية الخاصة بها .

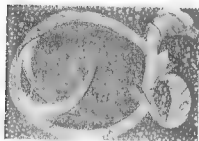
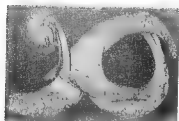
والواقع أن الأشكال المختلفة لـ «هو» أشكال مكشكلة، تنبئ عن معرفة، ويمكن من معالجة كل عنصر من عناصر العمل الفني وكيفية تفاعله مع سابقه ولأخيه، من أجل تكوين وحدة لها قيمة أكبر من مجرد تجميع هذه العناصر ؛ وهو ما يؤكد «رسكن» بقوله : «إن التكوين يعني وضع أشياء حدة معاً، بحيث تكون في النهاية شيئاً واحداً»^(٣٦) (انظر اللوحة رقم ٩) .

وعلى نيج أسلوب التفاعل هذا تتمثل بعض تشكيلات «هو» بطريقة الإشعاع المركزي ؛ كان المخطوط تنطلق منها، وترجع إلى المركز الذي يمثل الأول والآخر ؛ المبدئ والمعد ؛ ومن ثم تتكشف









الحل الذي يمكننا من أن نقول بتأخذ الشكل بالمضمون ، أو من أن نستخدم التعبير الذي أطلقه الرسام بان شان Ben shen على كتابه : « شكل المضمون The content Shape »^(٢٩) ، فلقد كانت كل لوحة من لوحات « هو » تثل - حقاً - شكل مضمونها السيكلوجي والفني والوجداني والصوري ، على نحو يمنحنا الإحساس باللقائية Spontaneity ، والحياة Vitality (انظر اللوحة رقم ١٤) .

وعلى الرغم من أن الفن التجريدي لا علاقة له بالرمز من حيث كونه يتعامل أساساً مع القيم التشكيلية ، فإن طبيعة الموضوع الذي يعالجه فنائنا بهذا الكم الهائل من اللوحات يسمح بالقول إن هناك دلالات تميرية لكل تركيب شكل لـ « هو » ؛ أي أن هناك قيمة كاملة لكل شكل تحدث خبرة جمالية من نوع خاص ، كما تجسد على الأبتكار والحاصل التي استطاع أن يحققه الفنان في تصوير خبرة التصوف بواسطة لغة الفن التشكيل البليغة . وليس هذا بعيد عما عبر عنه فيلسوفنا الكبير محي الدين بن عربي في كتابه الشهير « الفتوحات المكية » عن طريق الرمز قائلا :

الدائرة معلقة

مرتبطة بالخط

ليست مرتبطة بدائرة

ونقطة الدائرة ، مرتبطة بالدائرة (٣٠) انظر اللوحة رقم ١٥) .

الجانب التطبيقي للمنهج :

ولمنا نستطيع الآن أن ننقل إلى الجانب الآخر للمنهج وهو الجانب التطبيقي ، الذي قد يكشف لنا كيف استطاع فنائنا الكبير أن يعبر عن طريق اللوحات التشكيلية المختلفة لـ « هو » عن رحلة المعاناة الوجدانية والتألمية ، بمعنى أن هذا الجانب من المنهج إنما يكشف البعد الذاتي لفنائنا ؛ فقد استطاع أن يصور - في هذه المرحلة من نضجه الفني - رحلته الماتية مع فكرة المطلق تصويراً واقعياً ، كأنه يروي قصة أو يعرض مسرحية ، فاللوحات مشاهد متتابعة ، تجسد لنا بداية الأزمة ، وتقلعها ، وحلها ، في خط متصل من البدء حتى اللزوم . وهذا الخط كشفت عنه خلفيات اللوحات ؛ فقد توارت من حيث اللون ؛ فمهما كان أسود ؛ وفي لوحات أخرى رصعت الخلفية السوداء بثرات فضي ؛ كما اتخذت بعض الخلفيات شكل موجات توشح بذيبيات شفرة سرية يحكمها قانون كوني خاص ، مستغرق على كل من لا تستطيع روحه أن يتجاوز حله المصنوس .

ولو أردنا الحديث عن دلالات علاقة الخلفية بالتكوينات الموزعة أمامها لوجدنا أن الأمر يميز انطلاقاً من محورين :

١ - الأول تكون الخلفية فيه ذات أثر في تجليات تكوينية

لنا عن كيفية الشكل الحركي أو الدينامي للوحات . وهذا ما عبر عنه بدر الدين أبو غازی بأن قدرة فنائنا الكبير على الأداء ، وإمتلاك أسرار الأشكال ، تسوقه إلى مغامرة تجريدية جديدة ، تتميز بالشفافية الانفعالية والحياة والتوتر ، فتبدو اللوحة في حركة دائرية حية ، أو في موجات صاعدة متدفقة ، وكأن الفنان يستخدم رؤيته التشكيلية وملكة السمع الموسيقية عنده لتخفيف إلى استاتيكية اللوحة ديناميكية الموسيقية^(٣١) (انظر اللوحة رقم ١٥) .

وعما لا شك فيه أن الثقافة السيكلوجية العميقة لفنائنا لعبت دورها ؛ إذ استطاع أن يشيع في الأشكال المتنوعة لـ « هو » نغمة وجدانية ، تسرب داخلنا لتقترب من ذلك الشيء السري فينا ، الذي يكمن تحت كل المواقف الجزئية والمطلقة لحياتنا الفعلية ، فمهدت لنا كشف الطريق الذي نعالج به زماننا المحدود ، فتتأخر روحنا الشفوية إلى الكون ، تردد تراثهم التوحيد والتزينة ؛ الله لا يله إلا هو ، الله ليس كمثل شيء (انظر اللوحة رقم ١١) .

ولقد استخدم فنائنا أساليب متنوعة لإبراز دينامية التكوينات ؛ منها : أسلوب التكرار مع التنوع ؛ فكان يستخدم الدرجة اللونية في مواضع متعددة ؛ مع تغير طفيف في نغمتها اللونية ، على نحو يؤكد ذلك الحس الموسيقي للون والحركة ؛ ومنها كذلك خاصية التطور الواضحة ؛ فكل جزء سابق يتحكم في اللاحق ، ويخلق الجميع للمعنى الكلي ؛ وهو ما أكتنه لؤيهم حين رأى أن ديناميات التكوين سول تكون ناجحة فقط ، عندما تكون حركة كل جزء فيها متناسبة متعاقبة مع الحركة الكلية للتكوين ؛ فالعمل الفني يكون منتظماً حول موضوع دينامي سائد ، ومنه تنبع الحركة إلى النطاق الكلي للعمل^(٣٢) (انظر اللوحة رقم ١٢) .

والحقيقة أن سمة التفاعل قد امتدت بين عناصر العمل الفني من خلال كل شكل من أشكال « هو » ؛ إلى أن أصبح كل شكل منها مشحوناً بإثارة تميرية ، وموحياً بأثر ما يصوره صراحة . وهو يكتسب عمقاً بما يشير إليه من فكرة جوهرية للبشر جميعاً ؛ ومن ثم فإنه يحدث أصداءه الانفعالية الخاصة في جوانب خبرة المتلقي الجمالية . وهذا ما يكشف كذلك عن قيمة مهمة من القيم الفنية ، هي شعور المتلقي بالاطاقة الإيجابية للعمل الفني ومعنى نفاذها . (انظر اللوحة رقم ١٣) .

ومن هنا تؤدي القدرة التيميرية لكل شكل من أشكال العمل وظيفتها في إحداث تجربة من نوع معين لدى المتلقي ، تختلف بحسب حساسيته وثقافته وتكوينه ؛ فكيف استطاع المتلقي أن يتنبه بدقة إلى التنظيم الشكل للبيئة والموضوع ، استطاع كذلك أن يتحقق من القدرة التيميرية التي لا تحيا إلا في الخط واللون والظل والغوص ، وفيما يتم حدوثه من قيم نغمية وغيرها ، بفضل قدرة الفنان على إقامة التفاعل بين كل هذه العناصر .

وفي ضوء ذلك نستطيع القول إن لكل شكل من أشكال « هو » توجيهاً خاصاً للمتلقى ؛ بمعنى أن كل شكل يربط عناصر العمل على نحو معين من شأنه أن يبرز قيمة حسية وتيميرية خاصة به ، إلى

معينة ، تظهر بالرائيا المغشيتة معنى المنرج والانتعاق . وهذا يتضح بشكل جلي في الحالات التي تكون فيها الخلفية معتمة والتكوينات متلازمة ومشعة .

٢ - أما المحور الثاني فيه تكون العلاقة بين لون الخلفية واللوان التكوينات بمثابة أثر الحضور الإنفي في الجوى النفسى للشخصية ؛ فنلاحظ أن ألوان الخلفية تتميز بالصفاء والتجانس ، أو على الأقل بالمركبة للتدرج نحو الفتح والاستضاءة .

وبذلك يمكن القول إن مجموعة اللوحات التي يتجلى فيها « هو » على أرضية معتمة سوداء ، دائماً ما تكون تمثيلاً لعلاقة التجلى الإنفى الذاتية أو الباطنية في إطار أزمة أو حرية يعانى فيها صاحب الخبرة في علاقته العائمة بالحقيقة أو الوجود الإنفى .

وهل الرغم من أن لوحات كل فنان - حتى ولو كان يضمها موضوعاً واحداً - تمثل في لحظة الإبداع أعمالاً مستقلة ، فلماذا قد تترامى في التحليل الأخير خطاً متواصلاً لرحلة واحدة مع الموضوع نفسه ، أو ربما يمكن القول بأنها ترسم منهاجاً خطياً في رحلة الانتقال من الأزمة إلى الحل ، على نحو تسلم فيه كل لحظة إبداعية إلى إبداع جديد .

وإذا حاولنا الآن الانتقال من التنظير إلى التطبيق على مجموعة الصور أو اللوحات ذات الأرضية المعتمة لوجدنا بين أيدينا خمس لوحات يمكن ترتيبها ترتيباً على نحو يكشف عن منهج باطنى وجدانى ، سارت على إيقاعه رحلة العلاقة مع الموضوع الإنفى ، بحيث تكون نقطة البدء في هذه الرحلة معتمة لحالة من التجاهل أو التهرب من مواجهة هذا الموضوع الإنفى ، وإن كان هذا التهرب لا يخلو من وجع تتجسم عناصره في فكرة مؤداه استحالة تحقيق هذا التجاهل على المستوى الأنطولوجى أو الوجودى العلم ، فلا تزال هناك مخاضير الرقابة (العين المتكررة مرتين) ، والحشية من غضب المصدرة على إنكار وجود قد يكون موجوداً ، وهذا مع الشعور بأن ثمة رباطاً جليظاً يشد الكائن إلى مجهول مألوف بمعنى الالتزام والسلطة والتعالى الأمر . كل هذا يتجلى تكوينياً من « هاء » يسودها اضطراب ولا تحدد ، ويتعمد الخطوط فيها تتعدى الجبهة المنزلة للترجمة ، وتتصل فيها عنق حرف « الواو » برابط رفيع يشبه حبل الوريد ، في ظل وضع عيين موضع المصدرة ، دلالة على أن ما أريد أن تجاهل وجوده بحسبة أبنى لا أراه ، تشفى إليه حبة أنه يرائى . ويتبنى هذه الصلة حقيقة تتحرك وريداً ولكن بصورة مؤكدة ، يرفضها ما في الخط من تصعيد وتسام نحوها أو المطلق ، لجأولة إعادة التوازن الذى يعمد فيظهر في التكوين الشكل العام (انظر اللوحة رقم ١٦) .

ونتيجة لهذا يستدعى هذا الموقف موقفاً آخر ، أو تسلم معطيات هذا الموقف إلى ضرورة النظر في خطوة تالية . فالموقف يتمثل في فكرة واحدة مؤداه الرغبة في تجاهل ذلك المجهول الذى تشدى إليه عناصر ربط كثيرة . والمخرج من هذه الحيرة لا يكون إلا إستمولوجيا ، حيث توضع فيه المشكلة وضماً معرفياً ، عطفة

بذلك أولى خطوات الاتصال بين ذات كانت تريد أن تحفل ، وموضوع لا يمكن أن يظل ، فيبقى التكوين التشكيل لهذه الوضعية على نحو يصور :

خلو حجر العين من العين نفسها ، كناية من أحد أمرين ؛ فإما التسليم الضمى بإسقاط المنهج الحسى في تلك الرحلة للمعرفية ، والاستعاضة عن ذلك باستلهامات سديعية أثرية ، تدخل إلى الذات كخبر غامق لتكاثف في داخلها ، معلنة عن نفسها بعد ذلك في صورة موجة عارمة من الضياء تتبع من الداخل وتشير إلى الأهل - وهو ما أكدته تحول الخط مع امتداده إلى مجرد أثر لوني . أما الاحتياج الثاني لغيب العين عن عجبها ، فقد يكون ذلك للدلالة على غياب القدرة على الرؤية الواضحة لمنهج مباشر . وهل أى من الموضوع الإنفى تبدأ باطنية عابئة ، وتنتهى ترنستدالية متعالية (انظر اللوحة رقم ١٧) .

وجرباً مع المنطق الباطنى للتعامل المعرفى ثأى الخطوة التالية متمثلة على نحو تلخصه فكرة دينية كتبت تمثل حصيله خبرة المعاناة لدى كثير من الصوفية على اختلاف عقائدهم الدينية . وهذه الفكرة تقول إنه لا يعرف الله إلا بعمون من الله . وللملك أتت اللوحة المعبرة عن ذلك المعنى في صورة يتحرك فيها تتعدى خطوط الهاء باتنسية صاعدة إلى نهاية حرف الواو ، على نحو يفيد في تقووس العام والمفتوح - وفي وقت واحد - معنى الحبيب الملهامى والمواسد ، وكان الواو في نهايتها « هلب » يلقي بعين التمشيت الراجب في السجدة . فلماذا ما كان الله سبحانه وتعالى هو الموضوع والوسيلة في آن واحد ، فإن ذلك إما يلخص المنهج كله في كلمة واحدة ، هي أن الله هو المركز ، وهو اليقين الأول « بلغة ديكاوت » (انظر اللوحة رقم ١٨) .

ومن ثم لم يكن من الغريب أن تأتى اللوحة في هذا الصدد تكوينياً على صورة تصب الخطوط بتعرجاتها المختلفة من الهاء إلى الواو في تشكيل صدام جازم لقدم واسعة ثابتة ، وكأنها - وسرورها وثباتها - تملن بأن نقطة البدء في سبيل معرفة الله إنما تبدأ بقينا من الله نفسه ؛ كما أنه من الممكن أن يكون في هذا التشكيل لمعنى التجلى الإنفى في الذات البشرية ما يفيد القول بأن مركز كل الحقائق إنما يكون من « هو » ، فهو حقيقة الحقائق ، وسوغ اليقين فيها (انظر اللوحة رقم ١٩) .

وهكذا تكون هذه اللوحات الأربع للمعتمة الأرضية ، سيرة متكاملة لقضية واحدة هي « البحث عن معرفة الوجود الإنفى » . وهى وإن كانت قد بدأت بتجاهل مرتد غير واثق ، فلماذا انتهت إلى رسوخ في المصعد كرسوخ القدم على الأرض الثابتة ، معلنة ثبات ذلك الوجود الإنفى ، وثبت كل الحقائق بثبوته ، وكان هذه اللوحات الأربع هي قول بالخط واللون والفراغات والظلال والأضواء ، تجسد في تشكيلات توضح رحلة من الشك إلى اليقين . غير أنه من الضروري أن نلفت في لوحات « هو » إلى أن

الذهبي معنى الإشراق ، على صفحة يتزاوج فيها اللون الأسود والنظر القوي ، فيحدث ما يحدث في السيمفونية عندما تصمت أصوات آلات الأوركسترا ، تاركاً لآلة البيانو أو الكيان الانفرادي بالتعبير . وفي (اللوحة رقم ٢٣) يزيد من الشعور بالحي الموسيقي فمكن فناننا من المزوجة بين ألوان متناثرة في الواقع ، مثل « الأخضر - البنفسجي - البرتقالي » ، وذلك إما يعود إلى خبرته بأن الموسيقى ما هي إلا ضوضاء منتظمة أو متناغمة بفضل مقدرة الموسيقار . هذه القاعدة البسيطة يطبقها كثيراً صلاح طاهر في لوحاته ، فيزواج بين ألوان متناثرة بعد أن يعضدها لسلم الموسيقى اللون - الذي يتميز به - على نحو يؤدي إلى إحداث التماسك الجمالية الكاملة .

وتألق الصورة أو اللوحة التالية لتؤكد المعاني السابقة ولتزيد عليها معنى جليداً ، مؤلفه أن شمول الرحلة والعناية ناشئاً أساساً عن استعجاب كل شامل للنشاط والوجود والسبح والبصر . إنه إدراك بأنه تعالى لا يعزب عن علمه شيء في الأرض ولا في السماء ، سواء أكان موضوع الإدراك معسماً أم بصرياً . ولذا اتخذت اللوحة (رقم ٢٤) هذا الشكل الرائع والفريد ، حيث جسد لنا فناننا حرف « الهاء » على هيئة الأذن ، والواو على هيئة « العين » ، وبينهما رباط رفيع ولكنه كحيل الوريد ، على خلفية من التدرجات واللذذات كأنها شفرة كونية سرية يرادها الفنان ونصت إليها . وهذا قد يعود إلى أن ثقافتنا عن الموضوع الإلهي مستمدة من المصادر الدينية التي تولت عرض « الموضوع الإلهي » من زوايا معينة . ومن هذه الزوايا الصفات الخاصة بالحواس ، وضع قرائن دالة على إطلاق هذه الحواس وتسميها . ولذلك فإنها في اللوحة دالة على مطلق النشاط وليس على جزئية العضو ؛ فهي تتحدث في حالة الآن عن سمع مطلق ، وفي حالة العين عن شمول النظر والإحاطة . ولعل اختيار هاتين الحاستين يعود إلى أساسين : أحدهما خاص بالأخر عام . ١ - الأساس الخاص يتعلق بالفنان ؛ لأن وظيفة هاتين الحاستين جمالية أساساً قبل أن تكون معرفية .

٢ - الأساس العام يتعلق به كذلك ولكن بوصفه إنساناً ، وذلك لأن علاقته بالموضوع الإلهي علاقة مراقبة وانتظار ، تستلزم حاسن السمع والبصر .

وهذا ما يخلق جواً من الصفاء والأطمئنان في النفس ، يرتب عليه قدر من وضوح للمعنى الإلهي في الذات البشرية ؛ وهو الأمر الذي تدل عليه (اللوحة رقم ٢٨) ، حيث نجد أن التكوينات التي تتخذها الخطوط المكونة لـ « هو » تألق - هذه المرة - واضحة بدرجة لم نلاحظها في التكوينات السابقة ، وكأنها تعبر عن إقرار بسيط للمعنى ، وشهود صريح وصف للموضوع ، دل عليه قوة الخط وتركيزه ، واختيار مجموعة من الألوان بعينها لإعطاءها المختلفة .

ومع هذا الصفاء والوضوح في العلاقة يدخل الوعى إلى مرحلة

الأرضية المعتمة لا ترد دائماً معبرة عن أزمة نفسية أو تيه وخيرة ؛ لأن هذه القاعدة استنماها الذي تمثله بعض اللوحات التي انتشر فيها التكوين التشكيلي لـ « هو » على صورة « تائر » يوضع أرضية خف احتماها هذا التائر ؛ فليس هنا أزمة ولكن شمة « صفحة » أو « أجيم » عام ، يشهد بأن للفظ « هو » - حين يتجلى - طهارة وجمال ، في ترصيع عام يعنى - في وقت واحد - شمول الوجود وبهامة . وقد جلدت اللوحة معبرة عن هاتين الصفتين « الشمول والبهامة » على نحو يتناسب في إطلاقة مع نسبة إلى الله ، فاختضت الحدود وانعلمت الفراغات ، بحيث يمكن للنظر إلى هذه اللوحة أن يشعر بترسيم الوجود الإلهي محيطاً به من كل الأقطار (انظر اللوحة رقم ٢٥) . وما ساعد على تحقيق هذه التعاليم الجمالية الكاملة للمعمل فعالية كل عنصر من العناصر المثلثة (أو للتردات الأولى) مع الآخر في علاقتها التبادلية .

ولعل هذا يفتلنا تلقائياً إلى دلالة الترجمة نحو الموضوع الإلهي ، وإلى دلالة الحضور الذاتي للوجود الإلهي كذلك . وفي ظل هذا الموقف الجليدي تبدأ أرضية اللوحات في الانحياز نحو التفتح والنضوج واستخدام الألوان المتعاقبة والمضيئة ، كما تأخذ خطوط التشكيل الخاصة لـ « هو » في التحدد ، على نحو يفوق ما كان عليه حالها حين كانت أرضية التشكيل قائمة بسواد ، ويتبع معه تألف حركي عسوب ، يتضح في توزيعات الفراغ ونسب المساحات التي يقابلها الزمن في الموسيقى .

إن إحدى هذه اللوحات (رقم ٢٦) توحى بأنه في ظل الاحتراف الباطن بالمراية الإلهية (وقد دلت عليها عين تحت مقنة الوار) تكون بداية الصلة خضوعاً وعبادة . وقد دل على هذا المعنى الاتجاه التكويني العام للمخطوط إذا ما نظرنا إليها من مؤخر الهاء إلى ارتكاز الواو ؛ فهذا التشكيل يخيل لك هيئة عبادية عامة ، بما فيها من الانحناء والسجود وإنخفاض الملامح . غير أنه عندما تتحول العبادة إلى صلة ثابتة مستمرة في وحي المرء يتبع عنها .

أن تتحول فكرة الرقابة ، التي دلت عليها (بعين واحدة في اللوحة السابقة) إلى معنى شمول العناية والرحابة ، والاعتداد . وقد تمت الدلالة على ذلك بترصيع عام للمخطوط التشكيلي في « هو » بكثير من العيون والحفقات بحيث تعكس للمعنى العميق البسيط الذي قرره بعض للكلمين بقوله إنه تعالى « وبصر كله » . غير أن من بين هذه العيون الكثيرة تألفت ابتهاجاً بين جام موضوعها في نهاية التشكيل المثلثي لحرف الواو ؛ وهو التشكيل الذي يوحى بالرسوخ والاستقرار ، وكأن الجمع هنا بين العين والقلم يدل على دوام الرعية أو ثبات العناية . ويدل أن العلاقة على هذا النحو تورث في الشعور إحساساً بالاقتراب ، دل عليه تلك الخط للمعنى إلى أصل في نهاية حرف « الواو » .

وفي (اللوحة رقم ٢٢) كذلك يؤكد اختيار فناننا للون

تعميد أطراف البداية والنهاية فيها ، مع تحرك هذه الخطوط حركة شاملة للأذن والأصل ، في تكوين يتغير معه الوقوع على شبه أو تشخيص بمشخص ، لتنتهي المائلة وتؤكد التفرّد ، مع حسن اختيار اللون الأزرق الملكي ، لأنها بحق لوحة التوجيه للتجربة الباطنية والشعورية للفنان .

ولعلنا نعتبر نقول إن فناننا الكبير استطاع أن يقدم عملاً إبداعياً مبتكراً ، بل حدثاً فنياً ، لنا أن نفخر ؛ به فهو يعمل كل عناصر الجيدة والأصالة والابتكار ، من حيث تحقيقه للقيم الجبرالية والتعبيرية تحقيقاً متميزاً ، يدل دلالة مباشرة على رؤية فنية هي كالقيمة بين الرؤى الأخرى ، لها شخصيتها ولها تقديدها . ومن ناحية أخرى أكد فناننا بعمله هذا وجهه برسالته في اللحظة التاريخية التي تعيشها حضارتنا ، فقدم لنا بلغة الفن التشكيلي حلاً لازمة إنسان القرن العشرين ، الذي يعاني ألواناً من الاغتراب والتمزق والصراع ، وغياب الأهداف ، ومن ثم ضياع القيم المطلقة . لقد دله على طريق يستطيع من خلاله أن يستجيب قواه المشتتة ، وأن يستعيد - من طريق الخط واللون والنقل والنور - قول هيدجر إن الإنسان قد فقد ذاته واغترب في جريه وراء الأشياء ، ونسى أن جوهره هو رسالة التجميع ؛ فهناك رابطة وجودية عامة تربط بين البشر ، وتعمل مصيرهم مصيراً واحداً (٣١) ، هو السعي إلى اللامتاي أو اللا محدود ، سواء داخل الإنسان أو خارجه ، كما يتحرر الإنسان من أهله العصر المزيفة والسلطة ، المال ، القوة العسكرية . إن « هو » يعني في شرطه الأول « لا إله » ، ثم يأتي بعد ذلك فعل الإيجاب ووضع مبدأ واحد يتساوى أمامه الجميع في شرطه الثاني « إلا الله » (٣٢) ، فتهدأ عندئذ النفوس ، ويتم التفاعل والتكامل بين قدرات الأفراد لتحقيق الوحدة في مواجهة التجزئة ، وتحقيق الهوية في مواجهة التفريق ، وتحقيق التضمين في مواجهة التخلّف ، ومن ثم يكون القضاء على أشكال السلبية واللامبالاة ، التي يعاني منها المجتمع . إن « هو » ليس قضية المعبود المتعالي ، الذي ينتظر الشعائر تقدم إليه فحسب ، بل هو قضية « الأرض » أرض الله الواسعة التي أوزنها الإنسان ، والتي قبل الإنسان حل أمانة الحفاظ عليها ، وكشف إمكاناتها اللا محدودة بالبحث الجلد (« علم الإنسان ما لم يعلم ») - أو - بتعبير آخر - بأشكال الإبداع العلمية والفنية .

جديدة يمكن أن نسميها باسم « جلدية العلاقة » ، وهي جلدية الأساس فيها تلك الحركة الدينامية التي تشهد على حركية العلاقة وإبعادا التبادلية في ظل جو من للبشرة والشعور بالانتماء ، يتضح في تكثيف اللون الأبيض أو من خلال عملية التشبع Intensity اللون ، فكلما كان اللون أقوى وأشدّ نوصوفاً وإشعاعاً كان ذلك دليلاً على شدته وتكثفه ، وعند ذروة التشبع يوصف اللون بأنه كثيف (أي لا يمكن أن يكون أكثر من ذلك) (٣٣) .

والناظر إلى (اللوحة رقم ٢٥) يجد أن التشكيل أو التكوين قد اتخذ نمط الخطوط المستقيمة للمتجهة مع نبوض عام في البناء ، بالإضافة إلى غلبة الضياء على هذه الخطوط ، بما يوحي بجو الاستتار أو الإشراف ، الذي أكدته أيضاً تلك التكوينات المعقدة التي رصعت بها الخطوط وكأها مصابيح منيرة أو أقرع فضية ، تكتنف اللوحة من أعفها الأعلى ، وتتورمها أبنيا دارت . وليس ثمة انفصال بين الخطوط على امتدادها ، نابعاً عن الدلالة العامة لذلك اللون الزيتوني القاتم ، الذي يقدم خلفية للوحة توحى بمشاعر الفراء والإيناع بشكل عام . ويبدو أن هذه العلاقة التبادلية تنجر في باطن الوحي الإنساني مزجياً من إحساسين متداخلين :

(أ) إحساس بالسمو ، أو إن شئت قلت بالتسامي ، عبر عنه ذلك « اللون الأزرق الخفيف » الذي يوحي بسياوية العلاقة وسموها .

(ب) إحساس بالامتلاء ، عبرت عنه تلك التكوينات الموسمية الداخلية ، التي تكثف الشكل المعلم من التكوين من الداخل . وقد جاءت هذه التكوينات الداخلية على صورة توحى بنبضات حية ، أو موجات حية . ثم إن اتجاهها إلى أعلى يشير إلى إنباتها من الداخل . كذلك يسود التكوين العام لتشكيل « هو » في هذه اللوحة تكوينات ناعمة من القلب ، بما يعني أن الوجود والشعور به محله القلب ، أو مركز النبض في الكيان . وهذا يمكن القول بأن الوجدان تحول إلى وجد (بلغة هيدجر) ، أو أن الإدراك قد تحول إلى معاشية . وثائق (الملوحة رقم ٢٦) فتدلل عن النتيجة المعرفية لهذا الوجد أو لتلك المعاشية في تقريره بين مباشر وبسيط هو المعرفة بالتميز وليس كمنه شيء . وقد دهم الفنان هذا المعنى بتصميمه هذه اللوحة ، فعمد إلى الخطوط شديدة التداخل ، التي لا يمكن

Identification, in Contemporary Aesthetics, p. 203.

- (١٧) جيروم ستوليرز: النقد الفني - ترجمة: د. فؤاد زكريا - ص ٣٢١.
- (١٨) مجلة إبداع: «صلاح طاهر وعالم إبداعه» بقلم أ. بدر الدين أبو غازی - ص ١٧٨.
- (١٩) هيريت رود - معنى الفن - ترجمة: سامي خشبة - ص ٦٥.
- (٢٠) مجلة إبداع: «صلاح طاهر وعالم إبداعه» بقلم أ. بدر الدين أبو غازی - ص ١٧٨.
- (٢١) إدوين إيمان: الفنون والإنسان - ترجمة: مصطفى حبيب، ص ٦٢.
- (٢٢) الأهرام: دوليا صلاح طاهر - مقال بقلم أ. أنيس منصور ١٨ / ١ / ١٩٦٥.
- (٢٣) د. شاکر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير - ص ١٤١.
- (٢٤) د. أمية حلمي مطر: مقدمة في علم الجبال - ص ٣٧.
- (٢٥) جيروم ستوليرز: النقد الفني - ترجمة: د. فؤاد زكريا - ص ٣٣٤.
- (٢٦) د. شاکر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير - ص ١٤٥.
- (٢٧) مجلة إبداع: «صلاح طاهر وعالم إبداعه» بقلم بدر الدين أبو غازی - ص ١٧٨.
- (٢٨) شاکر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير ص ١٤٦.
- (٢٩) Melvin Rader: Art and Human Values, Practical Hall, New Jersey 1976, p. 31.
- (٣٠) عی الدین بن عری: الفترحات الكلية - للجدد الأول - في الفلسفة غير المحقة.
- (٣١) شاکر عبد الحميد: العملية الإبداعية في فن التصوير - عالم المعرفة - ص ١٤٣.
- (٣٢) مارجریتی جرین - هیلجرت - ترجمة: مجاهد عبد للحم مجاهد - للوحة العربية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٧٣ - ص ٢٤.
- (٣٣) حسن حنفي: موقفتا الحضاري - بحث من بحوث المؤثر الفلسفي العربي الأول، منشور في كتاب الفلسفة في الوطن العربي المعاصر - نشرته الجامعة الأردنية ١٩٨٦، ص ٣٩.

- (١) جريدة الأهرام: تقابل الإنسانية مع القرد بقلم صلاح طاهر في ١٧٧٦ / ٣ / ٢.
- (٢) وفاة محمد إبراهيم: مفهوم النفس الجمعية - رسالة ماجستير - غير منشورة، ص ١٧٠، في فلسفة فريد ريش شلار.
- (٣) صلاح طاهر: تقابل الإنسانية مع القرد. جريدة الأهرام في ١٧٧٦ / ٣ / ٢.
- (٤) انتظر زكريا إبراهيم - مشكلة الفن - ص ٣٢.
- (٥) بدر الدين أبو غازی: صلاح طاهر وعالم إبداعه - مجلة إبداع - ص ١٢٧، عدد أغسطس ١٩٨٣.
- (٦) سورة مريم (آية ٥٧) انظر: بحثاً قدمه المستشار محمد سعيد المشايخ من هذه الفكرة، ولها سيد كريم: كتاب اللوح بين عقيدة التوحيد والكتب السحرية. المجلد ١٩٨٧.
- (٧) صلاح طاهر: «لجنة المدف». جريدة الأهرام، في ١٩٧٥ / ٨ / ٢٢.
- (٨) جون ديوي: الفن عمية - ترجمة: زكريا إبراهيم - دار النهضة العربية - ص ١٢١.
- (٩) وفاة محمد إبراهيم - المجلة الجبلية بين برنارد برزانتين وجون ديوي - رسالة دكتوراة غير منشورة ص ١٥٥.
- (١٠) صلاح طاهر: «وحدة الأشياء». جريدة الأهرام، في ١٩٧٦ / ٥ / ١٨.
- (١١) كارل اشتينغر: المتكامل للقيم الجبلية - ترجمة: فؤاد زكريا، ديوجين ١٩٧٨.
- (١٢) سورة النور - (آية ٣٧).
- (١٣) انظر: د. حسن حنفي: موقفتا الحضاري - بحث في كتاب الفلسفة في الوطن العربي المعاصر - المؤثر الفلسفي العربي الأول الذي تاملت الجامعة الأردنية - ص ٢٢.
- (١٤) جون ديوي - الفن عمية - ص ٩٦.
- (١٥) Melvin Rader: Art and Human Values. Practical Hall, New Jersey 1976, p.30.
- (١٦) R. W. Hepburn: Tertiary Qualities and their (١٦).

فؤاد زكريا

الاختراع والإبداع

في كتاب «العمدة»

عصام بهي

يصدران عنواناً: الاختراع والإبداع ، فقد خصّص ابن رشيق باباً في كتابه (هو الخلس والثلاثون في تزيين المحقق) ، أطلق عليه اسم «باب المخترع والبديع» . وطبيح أن يشير هذا العنوان ، وهذان المصطلحان ، حبّ الاستطلاع . فيها مصطلحان يدلّون عشرين جيّداً ، وإن كنا نقصر أولهما على مجال العلم والصناعة ، ونستخدم ثانيهما ، وبكثرة ، في مجال الأدب والفنّ ، فكان لابدّ من التيسّيل حيا إذا كان لها ، ولو من بعيد ، صلة بمصطلحينا للمحلّين : ما مفهومها عند ؟ وما صلتها بغيرها من المصطلحات في الكتاب ؟ أو بالأحرى : ما صلتها بالقضايا المثارة في الكتاب حول فنّ الشعر ونقدّه ؟

من ثم كانت محاولة تعرّف المصطلحين في سياقها من الكتاب ، وربط ما يثيران من قضايا بالقضايا الأخرى المثارة في الكتاب ، التي تتصل بها ، أو يراها الكاتب فيها ، ومحاولة ربط المصطلحين ومفهومها عند ابن رشيق بالسياق الثقافي ، الخاصّ والعام ، اللذين ولدا في إطاره .

٢ —

يبدأ ابن رشيق «باب المخترع والبديع» بقوله :

المخترع من الشعر هو : ما لم يُنتهَ إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرّب منه ، فنقول امرئ القيس : سموت إليها بعدما نام أمهلا

سُمُوَ حَيَاةَ الماء حالاً على حلقه

فإنّه أول من طرق هذا المعنى وابتكره ، وسلم الشعراء إليه ، فلم

ليس ابن رشيق القيراني (٣٩٠ - ٤٥٦ هـ) مقطوعاً عن سياق النقد الأدبي العربي ، في الشرق والمغرب ، سواء في رؤيته لفنّ الشعر ، أو في مصطلحاته التي صاغ من خلالها هذه الرؤية التي يقوم عليها كتابه «العمدة في علمن الشعر ونقدّه» ، بل إننا نجد الرجل - في كل صفحة من الكتاب تقريباً - يتناول آراء الكثير من النقاد والكتاب المعروفين ، من ابن سلام إلى الجبلط والمبرد وابن وكيع والرّمّان وابن قتيبة والقاضي الجرجاني وقدامة .. وغيرهم .

فالكتاب ، وإن دلّ على فضل الرجل ، وسعة اطلاعه ، وحسن تحريجه ، فهو يدلّ - كذلك - على أنّه كان يتقيد برأي قدامى العلماء : لا يخرج عنهم ولا يرضى بتقديم وإن ظهر له وجه النقد^(١) . وهي - على أية حال - سمة من سمات التأليف العربي - الإسلامي ، لم يتفانها ابن رشيق أحق خالقة ، إذ تموّنا منهم الاحتذاء على العلماء المولّوq بهم «للدخول إلى موضوع ، أو إثبات رأي ، أو تأكيد حقيقة . ومن ثمّ فلن يكون غريباً أن نرجع كل رأي - ما أمكن ذلك - إلى صاحبه (وهو كثيراً ما يصريح بأسمائهم) ، ما كان ذلك ضرورياً . كما لن يكون غريباً أن ننسب إليه آراء الآخرين - أو ، بالأحرى ، أن نحاسبه عليها - مادام قد ارتضاه واستند إليها . ولن يكون غريباً - مرة ثالثة - أن نجد بعض الآراء له أو لغيره ، تبدو متناقضة أو مختلفة كثيراً أو قليلاً ، إذ يبدو أن اهتمامهم الأساسي - في بعض الأحيان - هو أن يسبقوا أكبر قدر ممكن من الآراء والأخبار التي وقفوا عليها ولو كانت الصلة بين البعض والبعض الآخر بعيدة !

١ —

ولقد دفع إلى هذه الدراسة محاولة استكشاف المصطلحين اللذين

فولد بعد ذكر العلم إصابته مداد للثقة بما يقتضيه المعنى : إذ كان القرن أسوداً^(١).

فقد أخذ عن جرير - أو متأثر به - فهل كان جرير خترًا ؟ لم يصرح ابن رشيقي بهذا ، ولكنه يستلزم على غير الجاهليين الاعتراع .

وهو ينتهي - على أية حال - إلى أن أكثر اللؤلئين اختراعاً وتوليداً - فيما يقول الخليلق - أبو تمام ، وابن الرومي^(٢) .

٣ -

ولمنا لاحقاً - عبر الفقرة السابقة - تردد مصطلح « التوليد » جنباً إلى جنب مع الاختراع ؛ فما التوليد ؟

التوليد : أن يستخرج الشاعر معنى شاعر تقدمه ، أو يزيد فيه زيادة ؛ فلذلك يسمى التوليد ، وليس باختراع ؛ لما فيه من الاقتداء بغيره ؛ ولا يقال له أيضاً « مرقة » ، إذ كان ليس أعمداً [للمعنى^(٣)] على وجهه^(٤) . . .

فالتوليد استعراج معنى من معنى أو زيادة فيه . وقد رأينا مثلاًين - بما ذكر - في التوليد ؛ في أولهما لا يشترك البيتان - لاسمى القيس وعمر أو وضاح - في اللفظ ، لكنهما يشتركان في « المحصول » ، وهو بلوغ الحابية في غناه ؛ وفي الثاني زاد على بن الرقاع على تصوير جرير أذنان الحويل بأطراف الأقدام ، تصوير قرون الغزال بقلم « أصاب من الغزاة مداهما » ؛ لأن القرن أسود .

فكان التوليد يبدأ حين يجد للمحصل - المعنى المجرد العاري - صورة مختلفة - بتخييلها أو بكتبا - بتصوره - وينتهي بأن يكون زيادة في تفصيله من التفصيلات ، مع الاشتراك في كل من « المحصول » والصورة . ولا ندري لماذا لم يأت - وبلفت - إلى أن صورة على بن الرقاع نقلت وصفت أذنان الحويل عند جرير إلى وصف قرن الغزال ؛ فهل لا يملحها انتقلاً ، أو أن الزيادة كانت عنده أكثر أهمية ؟

أما الزيادة ؛ فإلى جانب هذا لعل يذكر مثلاً آخر : ومن التوليد قول لامية بن أبي الصلت يملح عبد الله بن جدهان : لكل قبيلة كسبج^(٥) وشلب^(٦) . وانت للرأس لو^(٧) كل هذا

فقال نصيب أولاه عمر بن عبد العزيز : فاست^(٨) رأس لريش وابس^(٩) سبيها والرأس فيه يكون السمع والبحر

فولد هذا الشرح وإن كان عملاً في قول لامية بن أبي الصلت . . . ثم إن على بن جلة فقال يملح عبد بن الحميد :

ينازعه أحد هذه ؛ وقوله :

كان قلوب السطر زكياً ولبساً
لنى وكبرها الشنْبُ والخشف البلى

وله اختراعات كثيرة يطبق منها الموضع ؛ وهو أول الناس اختراعاً في الشعر ، وأكثهم توليداً .

ومازالت الشعراء تتخرج إلى حصرة هذا وتولد ، غير أن ذلك قليل في [هذا] الوقت^(١٠) .

وهو يقصر الاختراع على معنى لم يُستعمل إليه . ولو كتبنا فكرة « المعنى » لرجعناه - في الموضع نفسه ، وفي معرض حديثه عن التوليد ، يشار بين البيت الأول - الذي ذكرناه - لاسمى القيس والبيت المنسوب إلى عمر بن أبي ربيعة ، أو وضاح اليمن ، الذي يقول فيه :

فأنشط^(١١) علينا كسقوط السنوي^(١٢)
لملة لا تلم ولا زاجر^(١٣)

يقول :

« فولد معنى لميلها ، انتهى فيه معنى اسمى القيس ، دون أن يشركه في شيء من لفظه ، أو ينحصره ، إلا في المحصول ، وهو لطف الوصول إلى حاجته في خفية^(١٤) » .

فكرة صورتيان مختلفتان المتصلتان في غناه في البيتين ؛ فهو يسمى « سقوطاً لله حالاً على حال » عند اسمى القيس ، وهو يسلط « كسقوط النوى ، أو الندى » في البيت الثاني ، لكن يجمعها « للمحصل » ، الذي قد يعنى المعنى العاري مجرداً من الصورة التي هي جوهر الشعر .

هذا المعنى العاري ، المجرد من الصورة ، عمود بطيخ ؛ ومن ثم فالاختراع - كذلك - لا بد أن يكون عموداً ، حتى يقول - كما أشرنا - إن الشعراء مازالت « تتخرج إلى حصرتنا هذا وتولد » ، لكنه يستلزم أن ذلك قليل في [هذا] الوقت .

ولهذا نأى أكثر أمثله عن الاختراع من الشعر الجاهل . والقليل الذي نأى به من غير الشعر الجاهل لم يكثر مرة واحدة أن فيه اختراعاً . فهو يقول في معرض حديثه عن التوليد أيضاً :

وأما الذي فيه زيادة فكتقول جرير يصف الحيل :

يخرجن من مستطير النخج طامبة^(١٥)
كان ألقابا أطراف^(١٦) غلام

فقال على بن الرقاع يصف قرن غزال :

نزعسى^(١٧) احسن^(١٨) كاذ^(١٩) إبرة رَوْقه
تلم أصاب من الدولة مداهما

الإنسان جسم ، وإنسان المعنى رأس ، وأنت المعنى في الرأس

لوقوع ذكر المعنى على مشبه معين ، ولم يفعل نصيب كذلك ، ولكن أتى بالسمع والبصر على جهة التضمين ؛ لأن من ولد عمر ولدى عهد ؛ فأتى قول عمر بن جبة زيادة . . . وجاء ابن الرومي فقال :

عين الأمير هي السوزية - سر ، وأنت ناظرها البصير

فرتب أيضاً ترتيباً فيه زيادة ؛ فهذا جرى القول في التوليد^(١) .

ولو تأملنا لوجدنا شاعراً يبدأ معنى ، هو تشبيه الزعيم في قبيلة بالرأس في الجسد ، ثم جاءه من بعده من الشعراء فاضلوا إلى هذا المعنى / الصورة تمصيلات لا تتعلها من مجالها - معنى التوليد أو الزعامة أو الملكة - ولا تغير من طبيعتها . فنصيب يفعل عمر بن عبد العزيز الرأس ، وفي الرأس يكون السمع والبصر ، ليضيف معنى الرحابة والبطقة في الحكم ، أو - كما يشير ابن رشيقي - إلى ولي العهد من ولد عمر . لكنه - على أية حال - جعل وجود السمع والبصر في الرأس علقين ، يعني بلا مشبه ؛ فجاءه عمر بن جبة لوقوع المشبه على مشبه به ؛ وأنت المعنى في الرأس ، وجاء ابن الرومي فأضاف صفة على المشبه به ؛ وأنت ناظرها البصير ، مع المعنى الذي يتظم البيت ، والذي كان مضمرًا أو شبه مضمر في بيت عمر بن جبة ، فأبرز ابن الرومي : عين الأمير هي الوزير .

يتألفنا في حاجة ملحة إلى لفت النظر إلى هذا الاتيسر الواضح بين ما عبر عنه ابن رشيقي منذ البداية بالمعنى - الذي يكون فيه الاختراع والتوليد - والصورة التي يقوم عليها كل بيت . فلو تأملنا الأمثلة السابقة جميعاً لوجدنا أن التوليد - أو حتى الاختراع نفسه - إما يكون في « الصورة » ، التي قد نشأت جديدة (البيت المنسوب إلى عمر بن أبي ربيعة أو وضاح قيساً على بيت امرئ القيس) ، أو يضاف إليها تمصيلات جديدة تقرباً من الصورة الأولى أو تبجيلاً عنها . فهل يمكن - حقيقة - أن تفصل - في هذه الأمثلة وغيرها - بين ما يسميه ابن رشيقي بالمعنى أو « المصطلح » - الذي هو مدلول الكلام ، مثله ، في كل من الاختراع والتوليد - والصورة ؟ وماذا يبقى من الشعر حين تفعل ؟ سنكتفي الآن بالأسئلة ، وسأتي الإجابات في مرحلة تالية من هذا البحث .

٤ -

وإذا انتهى ابن رشيقي من كل من الاختراع والتوليد ، يجهل إلى الإبداع ، معزفاً إياه بالمقارنة بالاختراع بخصوصية ؛ يقول :

والفرق بين الاختراع والإبداع ، وإن كان متعلماً في العربية واحدة - أن الاختراع : خلق المعنى الذي لم يسبق إليها ، والإبداع

لم يكن مطلقاً ، والإبداع إتيان الشاعر للمعنى المستطرف ، والذي لم يجز العادة مثله ، ثم لزمت هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن كثرت وتكررت ، فصار الاختراع للمعنى ، والإبداع للفظ ؛ فإذا تم للشاعر أن يأتي بمعنى ختلق في لفظ بديع فقد استوفى حل الأمد ، وحاز نصيب السبق^(٢) .

وإذا بدأنا الوقتة من حيث انتهى ابن رشيقي - هنا - لسنجد تمييزه الواضح بين اللفظ والمعنى ؛ من حيث يجعل الاختراع - كما أشرنا آنفاً ، وأشار هو - للمعنى ، والإبداع للفظ . لكنه سبق هذه للتبعية بمحاولة التعريف التي تجعل الإبداع « إتيان الشاعر للمعنى المستطرف ، والذي لم يجز العادة مثله » . ولكن يستقيم الكلام لا بد أن يفهم « استطراف للمعنى ، وعدم جريان العادة بمثله » لا على أنه يصف للمعنى في ذاته ، أو للمعنى للجزم ، المعاري ، أو - بلفظه - المصطلح ، والألا كان الإبداع هو نفسه الاختراع ، بل على أن الكلام - في هذا التعريف - يصف « الطريقة » التي عبر بها الشاعر عن معناه ؛ « الصياغة » التي ضمنت هذا المعنى وبسرت طريقته .

غير أن هذا التفسير الذي تقول به - والذي يفرضه التمييز هذه بين الاختراع والإبداع - لا ينفي اللبس الواقع في ذهن ابن رشيقي - أو في صياسته - بين تعريف لكل من الاختراع والإبداع ؛ وإلا فما الفرق بين « الشعر الذي لم يسبق إليه قائله ، ولا عمل أحد من الشعراء قبله نظيره أو ما يقرب منه » ، و « للمعنى المستطرف ، والذي لم يجز العادة مثله » ؟ إن التعريفين كليهما يجمعان على « شعر » و « معنى » غير مسبوكون ولا مألوفين . والفرق أن يبدأ تعريفه للاختراع - ومداره المعنى - بـ « الشعر . . » ، ويبدأ تعريفه للإبداع - ومداره اللفظ - بـ « المعنى . . » ! إن تعريف الإبداع ليس فيه ما يدل على اتصال بالصياغة - أو اللفظ بتسميته - إلا وصفه للمعنى بالغرر (وهو - في رأي « بعضهم » - الوصف بالحسن والأدب ويخص الشباب^(٣)) ؛ إذ يلحقه مباشرة - بـ « والذي لم يجز العادة مثله ، وصفاً آخر للمعنى ، يلحقه - بوضوح - بتعريف الاختراع ؛ بل إنه يقول من اشتقاق اللغوي للاختراع : « واشتقاق الاختراع من التلحين . يقال : بيت غرر » إذا كان لنا ، والمفروض يفترض منه ، فكان الشاعر سهّل طريقة هذا المعنى وليّته حتى أبرزه » . وإن يتم للشاعر هذا « التسهيل » و « التلحين » و « الإبراز » للمعنى يهمل عن اللفظ ؛ لأنها - ببساطة - لا يتصلان .

إنه إذن يفصل من البداية بين اللفظ والمعنى ؛ وهو فصل غير طبيعي ، لكنه قائم على أية حال ، ليس عند ابن رشيقي وحده ، بل عند النقاد العرب القدماء جميعهم تقريباً ؛ الأمر الذي لا بد أن يسلمنا إلى تصور ابن رشيقي لقضية اللفظ والمعنى من أصلها .

• -

ليس من السهل توصيف العلاقة بين اللفظ والمعنى ؛ لأن

التي تشعّ كذلك حل هذا « المعنى » ، ومن ثم فلا وجود مجرداً لأشئ من المعنى والصورة واللغة ، في الشعر ، حل سدة ، بل وجود كل واحد منها مستند ، ويعتمد على وجود الآخرين ، بل إنه يستمدّ قيمته من قيمتها ، ولعل دورها في ظاهرها ، ويكون الحكم عليه من خلال « التركيب الكلّي » الذي يدخل فيه .

٦ —

هذه العلاقة « العضوية » بين اللفظ والمعنى فهمها ابن رشيق نفسه إلى حدّ كبير ، إذ الفصح بأنه « في اللفظ والمعنى ، بتوصيف العلاقة على هذا النحو :

اللفظ جسم ، وروحه المعنى ، وارتباطه بكارتيه الروح بالجسم يضيف بضمه ، ويقرى بقره ، فإذا سلم للمنى وأدخل بعض اللفظ كان نصّاً للشعر وشجّه عليه ، كما يمرض لبعض الأجسام من العرج والفشل والصور وما أشبه ذلك ، من غير أن تلعب الروح ، وكذلك إذا ضعف المعنى وأدخل بضمه كان لفظ من ذلك لغيره ، كالذي يمرض للأجسام من المرض يمرض للأرواح . ولا نجد معنى يتخلّل إلا من جهة اللفظ ويترجم فيه حل غير الواجب ، فليسا على ما قلّعت من لغواء الجسم والأرواح ، فإن أدخل المعنى كله وفسد ، بقي اللفظ مواتاً لا نافعة فيه ، وإن كان حسن الظلال في السمع ، أو أن لبّت من بعض من شخصه فيه في رأى العين ، إلّا أنه لا ينفع به ولا يند لهنا . وكذلك إن أدخل اللفظ جملة ولا معنى لم يصح له معنى ، لأننا لا نجد روحاً في غير جسم كقوله (١٠) .

لقد بدأ يله العلاقة الحكيّة المحورية بين الجسم والروح ، من حيث لا يستغنى أحدهما عن الآخر ليكون حياً ، بل من حيث ارتباطهما ضمناً وقوة ، وتأثير كل واحد منهما في صاحبه . لكن هذه الصورة الرائعة للعلاقة بين الجسد والروح تختلف في بعض تفصيلاتها — التي استسلم لها ابن رشيق إلى النهاية — من هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى . فإذا كنا لا نجد روحاً في غير جسم « آليّة » ، معنى أننا لا نجد معنى بغير لفظ قطّ ، فنحن كذلك لا نجد لفظاً بغير معنى قطّ ، أي لا نجد — حل قوامه — جسماً بغير روح ، لكن (الجسم) الذي نعنيه هنا — حياً ، وليس ميتاً . فصوره العلاقة بين اللفظ والمعنى في الشعر يناسبها تماماً في التصوير العلاقة بين الروح والجسد الحيّ ، السليم ، وليس العلاقة بين الجسد الميت أو النقصان الخلف أو التكوين أو التشويه أو لنصّاب ! وهذه العلاقة « الحكيّة » — بين كل من الجسد والروح من ناحية ، واللفظ والمعنى من ناحية أخرى — وسيا وحدها ، يمكن فهم هذه العلاقة المتنبّسة بين اختلال المعنى واختلال اللفظ ، وموت اللفظ باختلال المعنى وفساده . والأهم حينئذ تصور علاقة اللفظ والمعنى بعلاقة الجسد بالروح في حالة الحياة لا نجد حدوداً واضحة فاصلة بين كل من اللفظ والمعنى ، كما لا نجدهما — في الجسد الحيّ — بين الجسم والروح .

الفصل بينهما — أملاً — فصل تسميقي ، نظري ، من حيث لا يعرف الإنسان لفظاً — أو حتى صوتاً — بلا معنى ، أو لتتوحيّ الحقيقة ، بلا دلالة .

لكن القضية طرحت نفسها — فيما تصوّر — من جهتين ؛ الأولى ، هي اختلاف « الأساليب » بين الشعراء والكتاب وقدرتهم على التصرف في « الكلام » ، فيما تصوّره الكثيرون تمييزاً من معاني واحدة (وقد شاعلنا) فيما معنى — الناتج من هذا في حديث ابن رشيق عن التوليد) ؛ وأما الثانية ، فتصوّرهم — كذلك — أن المعاني بطبيعتها « معدومة » يمكن الإحاطة بها ، بل أنها يمكن أن تنفذ ، حل عكس اللغة و « الكلام » ، الذي لا يتقدأ أبداً كل كثرة تردده . فهو يستشهد — في معرض ذكره لن يفسلون اللفظ حل المعنى — بما قاله الجاحظ في القرن الثالث ، وإن لم يذكر الجاحظ صراحة ، فيقول :

وأكثر الناس حل تفصيل اللفظ حل المعنى . سمعت بعض الحنّاف يقول : قال العلماء : اللفظ أهل من المعنى لغماً ، وأعظم لغماً ، وأمر مطلباً ، فإن المعاني موجودة في طبع الناس ، يسعى الجاهل فيها والخائف ، ولكن العمل حل جربة الألفاظ ، وحسن اليك ، وصحة التأليف ، ألا ترى لو أن رجلاً أراد في الملح تشبيه رجلاً كما أخطأ أن يشبهه في الجود بالفتح والبحر ، فإن لم يتبين تركيب هذه المعاني حل أحسن خلاصاً من اللفظ الجيد الجامع للركّة والجاذبة ، والمعلوية والظلال ، والسهولة والحلاوة ، لم يكن للمعنى قدر (١١) .

ولا يمتينا هنا — بطبيعة الحال — أن نوازن بين الحجج التي فضل بها فريق اللفظ أو فضل المعنى ، لكن الذي يمتينا هو تمييزه عن الفكرة (فلو تأملنا هذا النص — مبرحاً حل ما أشرنا إليه من فكرة للمعنى و « الموصول » — عندنا — لوجدنا الأمر حل النحو التالي :

(أ) ثمة معنى علم أو فرض (١٢) هو : الملح (ويضّر منه معاني الجود ، والإكدام ، والمضاد ، والعزم ، والجحش ونضيف : وغيرها من الصفات المدحومة) .

(ب) يسلك الشاعر هذه الصفات المدحومة في مجموعة من التشبيهات التي تتحوّل — أو هي تحوّل سبباً — إلى مجموعة من المصكوكات ، المحفوظة (التشبيه في الجود بالفتح والبحر ، وفي الإكدام بالأسد ، وفي المضاد بالسيف . . . الخ) . ويتركب من هاتين معاً (المعنى المبرّد ، والتشبيه) ما حير عنه في النهاية « المعاني » في مقابل (جسم) وهو « اللفظ الجيد » الجامع للركّة والجاذبة ، والمعلوية والظلال ، والسهولة والحلاوة ، التي يلدونها لم يكن للمعنى قدر .

فانظر إلى هذا التفاعل بين « المعنى » و « التشبيه » (أو الصورة بعملة) ! وهو تتداخل طبيعي في مجال الشعر ، الذي لا نعرف فيه معنى مجرداً ، أو معنى يمكن أن يأتي مجرداً ، إذ للمعنى لا يأتي إلا متلبساً في صورة مشكلة حير حلالات لغوية معيكة ، تصنع الصورة

للح والشكر ، ومع الرغبة يكون الاحتفال والاستعطاف ، ومع الطرب يكون الشوق ورقة التنبؤ ، ومع الغضب يكون الحقد والترويح والاحتباب للوح .

وقال الزماني عز بن حمي : أكثر ما تجرى عليه أغراض الشعر خمسة : التنبؤ ، والملح ، والحقد ، والغضب ، والوصف ، ويدخل التشبيه والاستعارة [في] باب الوصف .

وقال عبد الملك لأربعة بن سبية : أنزل الشعر اليوم ؟ فقال : والله ما أطرب ، ولا أغضب ، ولا أقرب ، ولا أرب ، وإنما يحرق الشعر عند إحسان^(١٨) .

وقد سبق أن أوردنا - في الفقرة السابقة - النص الذي أوردته عن الذين يثيرون اللفظ ، وعنده فيه « المعاني » التي يتضمنها الملح ، ولا يخرج - أو لا يكاد يخرج - عنها^(١٩) .

فأغراض الشعر (أركانها) محدودة بمحدود النفس الإنسانية الشاعرة ؛ فليس في النفس الإنسانية - كما يرون - إلا أربعة قواعد (دوافع بلشتا) ، يقوم على كل واحدة منها غرض أو ركن من أغراض الشعر وأركانها ؛ فمن الرغبة (أو الطمع عند آخرين) يكون الملح والشكر ، ومن الرغبة يكون الاحتفال والاستعطاف ، ومن الطرب يكون الشوق ورقة التنبؤ ، ومع الغضب يكون الحقد والترويح والاحتباب .

فلذا ربطنا هذا التحديد للدوافع الإنسانية على قول الشعر ، التي تحدد أغراض الشعر بالضرورة ، بتحديد للمعانى ، الخاصة للشاعر في كل غرض ، ثم ربطنا هذا كله بوضع الشعر العربي في عصر ابن رشيقي نفسه ، بل قبله بمدة من الزمن - لأننا كم كان الفصل بين اللفظ والمعنى ضرورياً بالبنية الإلهام لسوقها لأنفسهم ، وللشعراء ، جود الشعراء عند ما أطلقوا عليه الأغراض والمعاني ، وعدم غروبهم عليها ؛ إذ ما مسوغ الخروج ، أو ما يمكن أن نسبه في عصرنا للتجديد ، إذا كان كل شيء قد تحدد وشعر ؟ ثم ، ماذا يبقى للشعراء أصلاً بعد هذا التحديد كله ؟

لا يبقى للشعراء بعد هذا التحديد للأغراض والمعاني - من ثم - إلا « اللفظ » واختياره ، بحيث يجمع « الرقة والبساطة والملموعة والطلاوة والسهولة والحلاوة » ، وإلا فقد للمعنى قدره ، كما قال . ومعنى هذا أنه يفتقر باب « الاختراع » أو يكاد ؛ فهو كما قال « قليل في [هذا] الوقت » ، ولا يبقى للشاعر إلا « التوليد » في المعاني ، و « الإبداع » في اللفظ .

— ٨ —

وتتصل هذه القضية الأخيرة - قضية ضبط مجال « الاختراع » في الشعر ، واتساع مجال « التوليد » و « الإبداع » ، بأكثر من قضية في وقت واحد ؛ لعل أولاً قضية القدماء والمحدثين ، وهي القضية التي خصص لها باباً قائماً بذاته (الثالث عشر) .

وابن رشيقي نفسه يؤكد التباس هذه العلاقة بين اللفظ والمعنى ، دون أن يدري ، وأنه ليس في هذا الارتباك رسد ؛ فهو يحكي قول العباس بن حسن العلوي في صفة بليغ أنه قال : « معاني قوالب لاقلقة » هكذا ، حتى يقبضه شرط كلامه [التيهل] ، صاحب « للمتع » ، وهو الذي يفتديه شرط كلامه [في هذا الموضع] ، ثم يخالف في موضع آخر فقال : « ألقطة قوالب لمعانيه ، وقوالبه مُعَلَّة لبانيه » والسجع يشهد بهذه الرواية الأخرى ، وهي أعرف^(٢٠) ، لكنه لا يستطيع أن يسوغ احتمال القالب أن يكون لفظاً مرة ومعنى مرة أخرى ؛ والقالب وعاء أو « مثال » تصب فيه المادة أو عليه تتشكل بشكله ؛ فهو يستخدم في صناعة اللبن والأجبر ، أو تصنع عليه النعال أو تصلح ، أو تفضل عليه القلائس ؛ فما اللفظ وما المعنى في هذه الصورة ؟ وأيهما يسبق ، وأيهما يلحق ؟ وأيهما ثابت لا يطرأ عليه تغير ، وأيهما متغير تغير مادة اللبن والأجبر ، وجلد النعال ، وقماش القلائس ؟

إن هذه الصورة تعود إلى تكريس هذا الاتصال البتة - عندهم - بين اللفظ والمعنى وتمييزكاتها لغيراً يعز على التوحد إلا في الشكل الخارجي الزائل والمعارض ، ونجعلنا تنوع - محلياً - أن هذه « المادة » - أي ما كانت - وقعت على هذا « القالب » غرضاً ، وأنها لو وقعت على قالب آخر لكان لها شكل آخر ؛ فالعلاقة بين اللفظ والمعنى في الشعر - من ثم - علاقة عارضة ، وقتية ، زائلة ، وليست علاقة - كما تصورهما - عضوية حية . كما أنها - من جهة أخرى - تؤكد هذا الاضطراب الذي يجعل الشيء الواحد - القالب ، هنا - لفظاً مرة ، ومعنى مرة أخرى .

— ٧ —

وعلى الرغم من أنه نقل هذه الصورة للمرتبة المركبة ، فقد سبغها بكلام لنجد الكريم النيشل نفسه نقله عن « بعض الحذائق » يقولون فيه : للمعنى مثال ، واللفظ حُلُو ، والحُلُو يتبع المثال ، فيتغير بتغيره ، ويثبت بثباته^(٢١) . ومن الواضح أن ابن رشيقي نفسه يميل إلى هذا الرأي ، بل هو يعتقه ، أو يعتن جزءاً منه على الأقل ، هو الخاص بمثالية المعنى ، وتغير اللفظ تبعاً لتغير للمثال .

فلذا عدنا إلى الصورة السابقة - صورة القالب ، الذي جعله لفظاً مرة ، ومعنى مرة أخرى - ووضحناها بإزاء كلام عبد الكريم ، لوجدنا أن النقل عنده ، كالقوالب ، محدودة ، لا تكاد تتغير ، أو يكون تغيرها - من الأقل - نادراً . فالأغراض والمعاني التي يتصل بها معها الناس ، ومن ثم الشعراء ، محدودة ، لا تخرج من مجموعة من الأغراض بل المعاني ، نص عليها « المعاني » . يقول في باب « حد الشعر وبنية » عن « أركان الشعر » و « قواعده » :

.. وقال بعض العليلة هذا الشأن : يرى الشعر على أربعة أركان ؛ وهي : الملح ، والحقد ، والتنبؤ ، والرقاء . وقالوا : قواعد الشعر أربع : الرغبة ، والرغبة ، والطرب ، والغضب ؛ لمع الرغبة يكون

ليس مَنْ أن يلقب بصور يرمزه طائفة من الناس دون طائفة ، لا يخرج من بيته ، ولا يصرف من مكتبه ، كالذي لفته سائر في كل أرض ، معروف بكل مكان . وليس التوليذ والرقعة أن يكون الكلام رقيقاً مسهلان ، ولا بارداً طفاً ، كما ليست الجزالة والفصاحة أن يكون حوشياً غصفاً ، ولا أعرابياً جالياً ، ولكن حاشاً بين حاشين... (٣٧) .

هذا التحفظ على أثر للكان (ولنتذكر قضية المعاملة في زماننا) في هذا لائل الذي ضربه عبد الكريم جعل ابن رشيق يحور على أثر للكان بمعاملة في الشعر - ومن ثم في الأدب . حاشاً ، إن لحظته في الجلبت للحاش بضعية الألفاظ والمجلة - وبخاصة حين تكون اجنية - في لغة الشعر هو تحفظ على غص ، لكن لا أحد يستطيع أن ينكر أن الحشوة والأعرابية والمجاة في شعر القدماء إنما هي حالة زمانية ، كما أنها في الوقت نفسه - حالة مكانية - كذلك ، أو هي - في كلمة - أثر للية الزمانية - للكانية في الشعر الجاهل ، كما أن « التوليذ والرقعة » - بالنسبة للمحدثين - هي كذلك أثر للية الزمانية للكانية . ولو انقضت ابن رشيق - والمفتاد العرب جميعاً - إلى هذا الأثر لتغير منظور رؤيتهم لقضية القدماء والمحدثين برمتها ، وتغيرت رؤيتهم - كذلك - لقضية اللفظ والمعنى ، ولتغيروا مفاهيمهم « النظرية » - ولو انقضت أسماها إلى دقة الصياغة - حل التنازع الشرعي لائل بين أيديهم .

لكريم - للأسف الشديد - لم يفعلوا ، فظل الشعر الجاهل مظلماً الأمل الذي لا بد أن يعول على كل « تحقق » شعري بعده ، ونفست « لحظة العاقبة » - بكونها الاجتماعية والسياسية والدينية والعلمية - إلى الوثوب في وجه أي محاولة لتغيير حقيقي في بنية الشعر العربي ، فقفى الأمر إلى أن يكون « مثل القدماء والمحدثين كمثل رجلين : ابتدأ هذا بناء فاسكه وأكثته ، ثم أن الآخر ففكته وزينه » ، وإلى أن القدماء « لو أفرروا [وما هم بمفرين] فهكذا كان عصرهم وثقافتهم ! [لكان ذلك محملاً عليهم ، إذ هو طبع من طباعهم » ، وأن « الولد للمحدث .. إذا صح » ، كان لصاحبه الفضل البين بحسن الاتباع ، ومعرفة الصواب ، مع أنه أرق حوكاً ، وأحسن حياجة (٣٨) ، مع أن « الرقة والحسن » من الأمور النسبية المرتبطة باختلاف الثقافات والأزمنة والبلدان ، كما قال عبد الكريم !

٩ -

ويعد ابن رشيق إلى أثر الزمان والمكان - مرة أخرى - في الشعر مشغوراً بقضية القدماء والمحدثين في باب تحت عنوان : « باب من للمعنى المحدث » (رقم ٩٠) ، ويؤيده على النحو التالي :

قال أبو الفتح حيان بن جني : الولدون يستشهدونهم في المعاني ، كما يستشهد بالقدماء في الألفاظ . والذي ذكره أبو الفتح صحيح بين ، لأن المعاني إنما استحدثت لاتباع الناس في الدنيا ، واستحدث العرب بالإسلام في نظائر الأرض ، ففسروا الأسماء ، وفسروا الحواضر ، وابتدعوا في المعاني واللاسن ، وفسروا بالمعاني حالية ما

يبدأ الباب بقول ابن رشيق : « كل قديم من الشعراء فهو عذمت في زمانه بالإضافة إلى مَنْ كان قبله » (٣٩) . وهو إعادة صياغة - لا تغير في المعنى - لرأي ابن تقيية في « الشعر والشعراء » الذي ذكره ابن رشيق بنفسه :

فلما ابن تقيية فقال : لم يفسد الله الشعر والعلم والبلاغة على زمن دون زمن ، ولا غص [بها] قوماً دون قوم ، بل جعل الله ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر ، وجعل كل قديم حليفاً في عصره .

ومصنف ابن رشيق رأى أي عمرو بن العلاء وأضرابه من اللغويين الذين لم ينظروا إلى الشعر المحدث إلا نظرة الشك واللامبالاة ، فكان أبو عمرو « ولابد الشعر إلا ما كان للمقدمين » ، وكان رأيهم - وأضرابه - في المحدثين : أن ما كان من حسن فقد سبوا إليه ، وما كان من فحش فهو من عندهم ؛ ليس التمتع واحداً : ترى قطعة دجاج ، وقطعة مسح [أي قماش عشن] . يرد ابن رشيق : وليس ذلك الشيء [لتقديم القدماء وإعمال المتأخرين] إلا لحاجتهم في الشعر إلى الشاعرة ، وقلة تفهم بما يأتي به الولدون ، ثم صارت بلجة (٤٠) . هذا التصيب للقدم : مجرد أنه قديم - ولغوه ابن تقيية ، وابن رشيق بعده ، لكن : كيف كان رفضهم ؟ عجل ابن رشيق للقدماء والمحدثين فيقول :

وإنما مثل تقديم المحدثين كمثل رجلين : ابتدأ هذا بناء فاسكه وأكثته ، ثم أن الآخر ففكته وزينه ، فالكلفة ظاهرة على هذا وإن حسن ، والقدره ظاهرة على ذلك وإن عشن (٤١) .

للاحكام والإتيان للقدماء ، والنقش والزينة للمحدثين ، وبهذا حسن نقش المحدثين وزينتهم فالكلفة ظاهرة عليها ، وبهذا عشن بناء القدماء فالكلفة ظاهرة عليه .

وهو يستشهد على صحة هذا الرأي بأراه لآي الفضل النحوي ، وابن وكيع وعبد الكريم النبطي ، لكن الأخيرين يلتفتان إلى معنى لطيف - سبقها إليه كل من ابن سلام الجعفي (٤٢) ، والقاضي الجرجاني (٤٣) - عن أثر كل من الزمان والمكان في الشعر : إذ قال عبد الكريم :

قد تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيعشن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويتحسن عند أحد بلد ما لا يتحسن عند أهل غيره . وتجد الشعراء المحدثين قابل كل زمان بما استجد فيه وكثر استعماله عند أهل ، بعد أن لا تخرج من حسن الاستواء ، وحذا الاعتدال ، ووجوه الضممة . وربما استعملت في بلد ألفاظ لا تستعمل كثيراً في غيره : كاستعمال أهل البصرة بعض كلام أهل فارس في أشعارهم ، وتوارد حكايتهم ... (٤٤) .

ويبدو أنه ليس لابن رشيق تحفظ على أثر الزمان ، لكنه يحفظ على أثر المكان ، إذ يعلق قائلان :

المضطرب؟ قلنا: أما المعلن لما قلّت، غير أن العلوم والآلات ضُفّت، وليس يبلغ أحد أن إزمان كل يوم في نقص، وأن الدنيا على آخرها، ولم يبق من العلم إلا زَنْفَةٌ مغلقة بالقدرة، ما يسكّه إلا الذي يسكّه السفيه على قطع على الأرض. إلا بأنه (٣٠)

ولوبدلنا من آخر كلام ابن رشيقي لحالنا الكائن: فـ «الدنيا على آخرها، والمعلم لم يبق إلا زَنْفَةٌ مغلقة بالقدرة...» و «العصر الذهبي» للمعلم / الشعر فلت. وإذا كانت المعلن عند المتأخرين كثيرة— فليسا على أنها قليلة في أشعار المتقدمين «تكاد تحصر» — فإن «العلوم والآلات ضُفّت» عند المتأخرين، فأصبحت كثرة المعلن— من ثم— لا تفيد شيئا إلا أنها صورة واضحة لا ريبك بين «فهر واقع بين» «عقيدة» تقدم الزمان إلى البلية والقضاء، مع سيطرة «عقيدة أخرى» من «ذخيرة» العصر الجاهلي، في مقابل واقع يثبت— ولو بالإحصاء— أن «المعلن عند المحدثين كثيرة» قليلة عند القدماء «تكاد تحصر» ، فلا يجد ملادة إلا أن «العلوم والصناعات ضُفّت» عند المتأخرين (مع كثرة المعلن) ، في مقابل قوتها عند المتقدمين، بالرغم من قلّة المعلن.

لكنه لا يثبت أن يعود لبقْدَم تغيُّلًا آخر لما فعله بالمحدثين يتصبّه للقدماء؛ فيقول مرّة أخرى:

... هذا، على أني دعتُ إلى المحدثين أنفسهم في أماكن من هذا الكتاب، وكشفت لهم غموزهم، ونسبت لهم أشتارهم؛ ليس هذا جهلاً بلحقاً، ولا ميلاً إلى بنات الطرق، لكن خشياً من الجاهل المتصلح، والمتصلح الجاهل، الذي إذا أخطى حَقَّ ناعلى قوله، واتقى على التضييع الحسد، وقال: أنا ولا أحد (٣١)

نهل رجوع هذه الفقه من ضفاف الثورس والمواب سرْعُ لظلم مصور وأجبال يكملها من الشمراء الخفيفين والمواب الفتية؟ أو هي محاولة جديدة «لفضوت» التناقض وإبتلاعه؟ أيّا كان الضمير، فلا شك أن الاضطراب هنا جزء من اضطراب علم كان لابد أن يحدث في إطار الاستغراق الكامل في الجزئيات والتناول «الذري» للعمل الأدبي، من جهة، ومحاولة تسويق ما قيل في نقد الشعر قبله، من جهة أخرى. ولو أنه عتق ملاحظاته الخاصة، وطوّرها إلى نظرية عامة في الشعر بما هو فنٌ تستغرق كليته وجزئياته معاً، ما وقع في هذا الاضطراب والتناقض.

— ١٥ —

ولأنه لم يبق للشاعر— عندهم— إلا «الإبداع» في الانكشاف: اختيارها وتركيبها، يحث لنا أن نسأل: وما الإبداع عند؟

الحقيقة أن «الإبداع» — الذي سقنا تعريف ابن رشيقي له فيها معنى (رابع فقرة ٥) — ليس— عند ابن رشيقي— إلا «البداع» الذي ابتنا ابن المعتز بذكره، ورصد عناصره، التي توسع البلاغيون فيها كل حين. فهو يقول: «ولمّا البديع فهو الجليل، وأصله في الخيال؛ وذلك أن يُقْتَل الخلق جديداً ليس من قوى حيل تقيّفت ثم قُيِّت قَتْلًا آخر...» (٣٢). وهو يذكر ابن المعتز

فكّهم عليه بدمعة القول من «فعل التشبيه وغيره». وإذا عصمت التشبيه لأنه أصعب أنواع الشعر، ولجسده متاعلي؛ وكل وصف الشيء يقتدر ما في نفسه من ضعف أو قوة، وعجز أو قدرة، وصفة الإنسان ما وحي يكون— لا شك— شَوْبٌ من صفته ما لم يَر، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر... (٣٣)

فالتأثير الذي طرأ على حياة العرب بالإسلام والانتشار في الأرض، ترك أثره في حياتهم، ومن ثم في شعرهم؛ لأن قوة الشعر— بصرف النظر عن اختصاصه التشبيه بالكلام— لا تتوقف على الطاقة الذاتية للشاعر— مقدار ما في نفسه من ضعف أو قوة، وعجز أو قدرة— وحسب، بل تتوقف كذلك على «مباشرة» لموضوعه؛ فـ «صفة الإنسان ما رأي يكون— لا شك— أصوب من صفته ما لم يَر، وتشبيهه ما عاين بما عاين أفضل من تشبيهه ما أبصر بما لم يبصر»؛ بما يذكر— ولو من بعيد— مقولة الروجستاني عن صدق التجربة الذاتية للشاعر.

وهو يسوق هذا كله في معرض احتجاجه على صدق مقولة ابن جني عن اتساع المعلن مع المُرَكَّبين، وإن كان— مرّة أخرى— يقف الكلام على التشبيه، ويؤكد— من جديد— للتمن بالصورة، والصورة الجزئية بخاصة. لكنه— على أية حال— لا يتوقف؛ فهو يؤكد هذا المعنى: أن المعلن تكثر بتقدم العصر أو الزمان؛ فيقول:

وإذا تأملت هذا تبين لك ما في أشعار الصدر الأول الإسلامي من الزيادات على معاني القدماء والمخضرين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابها من التوليدات والإبداعات الجديدة التي لا يبلغ عليها للقدماء، إلا في النثرة القليلة والناثرة المفرقة، ثم أن بشر بن برد وأصحابه إزدادوا معاني ما مرّت قَدْ بخاطر جاهل ولا خضر ولا إسلامي، والمعلن أبداً تزداد وتكثّر، والكلام ينتج بضعة بعضاً (٣٤).

ويستمر ابن رشيقي ذاكراً لمناج من اختراعات الشعراء المحدثين بأمانة بما اقترده به بشر وأبو نواس وأبو تمام؛ ويحتج ابن الرومي على أنه أكثر الشعراء اختراعاً، وابتداءً بتكليف كتاب عنه، يكشف فيه هذه الصفة في شعره، وإن كان يأتي من بمثابة.

ألا يتناقض هذا— فمأ— مع ما أشرنا إليه آنفاً من تصوّرهم لفنّ المعلن، ونبرة الاختراع، في مقابل اتساع مجال اللفظ والإبداع؟

بلى؛ يتناقض. وقد تبيّه هو نفسه إلى ذلك، وعتما أصابه الارتباك؛ فقال مرّة:

ولم أتد هذا البسط كلّ على أن العرب عثت من المعلن جملة، ولا أنها أسعدا، لكن دللت على أنها قليلة في أشعارها، تكاد تحصر لو حاول ذلك حاول، وهي كثيرة في أشعار هؤلاء [يعني المتأخرين]، وإن كان الأولون قد جبروا الطريق، ونصبوا الأعلام للمتأخرين. وإن قال قائل: ما بالك معشر المتأخرين كلما تلمحوا بكم الزمن قلّت في ألبينكم المعلن، وضاق بكم

أكثر من هذا أن المثل الأخير يكاد يثقل اليأس أمام الشاعر لتوسيع أفق ثقافته ومعرفته ، بالساحل لضمه بالخروج إلى أبواب ثقافية أخرى - كالفلسفة والتاريخ - يمكن أن تصد لها لغة شعره .

وكان الشاعر غير مسموح له بالخروج من دائرة الثقافة اللغوية الصرف ، والرواية الشعرية ، فهذه الدائرة - وحدها - هي التي تصقل موهبته ، وتغده بالخزون الجليل الذي لن يحتاج لغه ، بل الذي لا ينبغي أن يحتاج لغه ، حتى لا « يفسد » شعره ، أو يفسد قريحته !

ولا يملك الإنسان إلا أن يستعطر - وهو يقرأ هذه الفترة وأمثالها - للفرقة التي دارت حول أبي تمام وعاملاته كسر الكوفية في اختيار اللفظ أحياناً ، أو في بناء الجملة أحياناً أخرى ، أو في بناء الصورة الشعرية ، فكان « الخروج على مغلف العرب وعادتهم » شيئاً مصلحاً - دائماً - على رغبة شعره ! وكان الاهتمام بالفلسفة والتعبد مفتوح كل كلام معه أو عنه .

ولا يكون غريباً ، والأمر كذلك ، أن ينتهي الشعر إلى أن يكون - غلبة ما يكون - « ما أطرب ، وهز الغيوس ، وحرك الطباع » . فلفظ جودة الشعر - حذم - أثر ، « الماطني » ، لا وطنيته « الظليلة » ، التي تجعل من عضواً فاعلاً في بناء ثقافة كاملة ، يؤثر فيها ويتأثر بها .

وقد أشار إلى هذا الأثر الماطني نفسه قبل ذلك حين قال : « وسمنت بعض الحلائق يقول : ليس للجودة في الشعر صفة ، إنما هو شيء يقع في النفس عند المدح » (٣٦) .

ولو أنصف ابن رشيق نفسه وأنصف الشعراء لوقف طويلاً عند قوله للرجز ، الدال ، من أن الشاعر إنما سُمي شاعراً « لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره » . هذه الجملة التي تفتح أفقاً واسعة في عالم الشعر ووظائفه النفسية والثقافية . لكنه - كالكلمة - طُلب عليه طبعه وثقافته فنصّر الشاعر الحقيقى « وإلصقا في القيود » ، فقد قال - تعليقاً على هذه الجملة نفسها :

.. فَمَا لَمْ يَكُنْ حَتَّى الشَّاعِرَ تَوَلَّدَ مِنْهُ وَلَا اخْتَرَهُ ، أَوْ اسْتَطَرَّ لَلْفَرْقِ وَبَدَأَهُ ، أَوْ زِيدَ لَهَا أُجَيْفٌ فِيهِ مِنْ الْمَلِكِ ، أَوْ تَنَصَّ عَا أَطْلَحَ سَوْءَهُ مِنَ الْإِفْطَالِ ، أَوْ صَرَفَ مِنْهُ إِلَى وَجْهِهِ وَجْهُ آخَرَ ، كَانِ اسْمُ الشَّاعِرِ عَلَيْهِ عَازِلاً لَا حَقِيقَةً ، وَأَمْ يَكُنْ لَهُ إِلَّا فَضْلُ الْوَرْدِ ، وَلَيْسَ بِشَيْءٍ مَعْنَى عَلَى التَّصْيِيرِ .. (٣٧) .

— فانتفى بالشاعر إلى أن يكون « مستهلكاً » لخزون جامعه ، في الأغلب الأعم ، فقد رأينا تضييقه لجال - الاختراع - في الأغراض والمسايق ، فلا ينبغي للشاعر إلا أن « يصيرك » فيها تحت بدنه : يولد ، أو يزيد ، أو ينقص ، أو ينقل معنى من وجه إلى وجه آخر ، أو يطارد بدنه .

وربما أنه وأبواب البليغ حته ، واختلاف مَنْ بعده معه « في أشياء منها يقع التنبه عليها والاعتبار فيها حيناً وقعت في هذا الكتاب » .

وليس من شأننا - هنا - أن نتبع أبواب البليغ عنده وانطلاقاً أو اختلافاً مع تصانيف غيره ، لكن أردنا - حسب - أن ننبه إلى اتفاق المفهوم ، مع اختلاف المصطلح ، بين ابن رشيق ومن كانوا في البليغ قبله ، أو في عصره ، بداية من ابن المعتز .

تبقى نقطة أخيرة نرى أنه لابد من الإشارة إليها هنا . فعل الرض عما أشرنا إليه - فيما سبق - من أن ابن رشيق - وأكثر العقاد العرب قبله - لم يتركوا للشاعر حرية للحرارة إلا في مجال ما أطلق عليه ابن رشيق « الإبداع » ، الذي حُصِّه به « اللفظ » - فقد عاد فأصناف قديماً جديداً على الشاعر ، وهو قيد بمصل اللفظ ، هذه المرة ، إذ يقول :

والشعره ألفاظ معروفة ، وألفاظ مألوفة ، لا ينبغي للشاعر أن يبدعها ، ولا أن يستعمل غيرها ، كما أن الكتاب اصطلاحاً على ألفاظ بأعيانها سموها الكتابية ، لا يغيرونها إلى سواها ؛ إلا أن يريد شاعر أن يعترف باستعمال لفظ أصبح يستعمله في النثر ، وعلى سبيل الحفظة ، كما فعل الأحمى قديماً ، وأبو نواس حديثاً ، فلا بأس بذلك . والفلسفة وجب الأعيان « التاريخ » [باب آخر غير الشعر : فإن وقع فيه فيه منها فيقدر ، ولا يجب أن يمتثل نصيب الممن فليكون متكاملاً واستمرارية ، وإنما الشعر ما أطرب ، وهز الغيوس ، وحرك الطباع ؛ فهذا هو باب الشعر الذي وضع له ، وقضى عليه ، لا مساواة (٣٨) .

لبعد كل القيود التي وضعوها على حرية الشاعر في التعامل مع الأغراض وما يتولد فيها ومنها من معاني ، جاء دور القيود في مجال استخدام لغة الشعر ، بداية من اختيار الألفاظ إلى بناء الجملة ، وثمة « ألفاظ معروفة ، وألفاظ مألوفة » ، بل نستبعد أن يكون بناء الصورة - كذلك - دخلاً في هذه الأمثلة للحرارة ، التي « لا ينبغي للشاعر أن يبدعها ، ولا أن يستعمل غيرها » . وقد وقفنا فيما سبق عند الصور / المعاني التي عدّها داخلية في باب الملح ، وأشرنا إلى تحولها إلى « مصكوكات » متداولة تتبدل حرية الشاعر في التعبير .

ولا ينبغي هذا التصيير أنه يضرب أمثلة « باستعمال لفظ أجنبي » على سبيل التظرف ، أو بالفلسفة و « جرّ الأفعال » التي هي « باب آخر غير الشعر » ، فهذه الأمثلة - في تصوري - ليست للشعر ، لكنها مجرد أمثلة على ما يمكن أن يقع فيه الشاعر من تسع مع نفسه ، ومع لفته ، فيخرج على « طريقة العرب » كما كانوا يستعملونها .

- (٢١) الممعة ١ / ص ٩١ .
 (٢٢) السابق ١ / ص ٩٢ .
 (٢٣) باقت ابن سلام في كتابه : طبقات فحول الشعراء لأثر البيهقي في الشعر في إفراجه طبقة خاصة لشعراء القرى العربية - مقابل البيهقي - كشراء مكة والطائف والحصين وزياد . يقول في أول كتابه عن شعراء الطائف : « والطائف شعراء وليس بالكثير ، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء ، نحو حرب الأوس والخزرج ، أو قوم بنيون ويثارة عليهم . والذي نال شعر فريش أنه لم يكن بينهم نكارة ، ولم يجزوا » (ص ٢٥٩) . ويقول في ترجمة عدلى بن زيد : « وعدلى بن زيد كان يسكن الحيرة ويوكن الريف ، لأن لسانه وسهل منقطه » (ص ١٤٥) ، من تحقيق : محمود شاكر ، مطبعة الملك ، القاهرة ، د . ت . ج ١ .
 (٢٤) يقول القاضي عبد العزيز الجرجاني : « ... فلما ضرب الإسلام بقراته ، واستمعت عاكك العرب ، وكارت الحواضر ، ويزعت البراري إلى القرى ، وباشا الثأب والتطرف ، اختار الناس من الكلام إليه وأسهله ، وصدوا إلى كل شيء ذي لسان كثيرة اختاروا أحسنها سمعا ، وأظفها من القلب موقعا ... » . والقاضي طويل عن أثر البيهقي الزماني - للكتابة في الشعر الإسلامي - . راجع : الرسالة بين التثني والخصومة ، تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم وحل الجبوري ، ط . ١ ، مطبعي ١٩٦٦ ، ص ١٨ - ١٩ . وروائع القاضي الجرجاني عن عدلى بن زيد وأبي ذؤاد الأندلسي اللذين زعم الأصبغى أن العرب لا تروى شعرا ، ولأن أنظافها ليست بنجدية ، راجع ص ٥١ .
 (٢٥) الممعة ١ / ص ٩٣ .
 (٢٦) السابق ، نفسه .
 (٢٧) نفسه .
 (٢٨) السابق ، ص ٢٦٥ .
 (٢٩) نفسه ، ص ١٢٨ .
 (٣٠) نفسه ، ص ١١٩ .
 (٣١) نفسه ، ص ١١١ .
 (٣٢) الممعة ٢ / ٢٦٦ .
 (٣٣) السابق ٢ / ٢٦٨ .
 (٣٤) نفسه ٢ / ٢٦٧ - ٢٦٨ .
 (٣٥) نفسه ٢ / ٢٦٨ - ٢٦٩ .

- (١) أبو عل الحسن بن رشيق ، القتيوب : الممعة في عاصر الشعر وأدبه وبقده ، تحقيق : محمد عيسى اللين عبد الحميد ، دار الجبل - بيروت ١٩٨١ .
 راجع للممعة ص ٥ .
 (٢) أنشئت الكلمة للسباق يستقيم .
 (٣) الممعة ١ / ص ٢٦٣ .
 (٤) في ديوان عمر بن أبي ربيعة - من الشعر - المنسوب له ، وروايه : اللين - راجع ط - أفيق المصرية الممعة للكتاب ١٩٧٨ ، ص ١١١ .
 (٥) الممعة ١ / ص ٢٦٣ .
 (٦) السابق ١ / ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .
 (٧) السابق ١ / ص ٢٦٥ .
 (٨) أنشئت الكلمة للسباق يستقيم .
 (٩) الممعة ١ / ص ٢٦٣ .
 (١٠) السابق ١ / ص ٢٦٤ .
 (١١) نفسه ١ / ص ٢٦٥ .
 (١٢) راجع مادة « طرف » في المعجم ، وفي يدى - مينا - المصالح للين .
 (١٣) راجع « باب في اللفظ والمعنى » من الكتاب ، ١ / ص ١٢٧ .
 (١٤) لغراض الشعر أو موضوعاته ، أو كما يطلق هو عليها - كما سنرى : أركان الشعر ، وعدلها أربعة ، هي الفصح ، والمجاء ، والتسبيح ، والرقاء ، وأنشأت إليها الوصف . راجع فقرة ٨ من هذا البحث .
 (١٥) الممعة ١ / ص ١٧٤ .
 (١٦) الممعة ١ / ص ١٢٧ . وما بين اللطوفين لربط السباق .
 (١٧) السابق ، نفسه .
 (١٨) السابق ، « باب حد الشعر ونه » ١ / ص ١٢٥ .
 ويسمى ابن رشيق إلى أغراض الشعر - مرة أخرى - في الجزء الثاني من الكتاب ، متفولا كل غرض بالتفصيل ، فذلكا هي التسبيح ، والمديح ، والاعتذار ، والرقاء ، والمناقب ، والوعيد والإنذار ، والمجاء ، والاحتفال .
 (١٩) قارئ : ابن كزية : الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، ط ٣ ، ١٩٧٧ ، ص ٨٤ - ٨٦ .
 وكتاب أبي حلال العسكري : ديوان للمال ، ط . عالم الكتب ، دون تلويح .
 (٢٠) الممعة ١ / ص ٩٠ . ذكر الشعر والشعراء ١ / ٦٩ .

الواقع الأدبي

● تجربة نقدية

- قراءة لغوية في مسرحية (البحر)
لأنس دواد

● عروض كتب

- الجذور السوسيو- تاريخية لحركة الإحياء
قراءة في كتاب (قصيدة المتنى)
- دراسات في الشعرية
الشاعر نموذجاً

● تحقيق

- الرواية الصحيحة المفترضة
- لملقة عمرو بن كلثوم

● رسائل جامعية

- مفهوم الواقعية
في أدب عمود البدوي القصصى
(١٩٠٨ - ١٩٨٦)

قراءة لغوية

في مسرحية (البحر)

لأنس داود

محمد عبد المطلب

تاريخية هذه التجارب تضعها في إطار الخصوصية ، أو للحلودية التي تتبدد بإطار زمني ومكاني معين ، وهو ما يفتق حائلاً دون التعامل الفني معها ، ونقلها خارج إطارها ، وإعطائها صلاحية الحلول في بيئة فنيتهما الأصلية . ومن ثم كان على المبدع ألا يتخلل تجارب التاريخ كما هو ، بل يحوّلها إلى الظروف التي أفرزتها ، ومحاولة توظيفها في تجارب معاصرة ، سواء تم ذلك مباشرة ، أو بطرق غير مباشر .

وهنا يجب أن نلاحظ مدى الحرية المتاحة للمبدع ، التي تسمح له بتحرير الأحداث التاريخية من حقيقتها ، وشعبها بمعطيات جديدها ربما لم تقطر حل بال أصحابها . والمهم في ذلك أن يتخلل العمل في دائرة القول الفني ، أو الممكن ، بمعنى أن يلازمه تساؤل لحواء : هل من الممكن ، أو من الجائز ، أن تلع هذه الأحداث من تلك الشخصيات برغم ما يعتنقها من تحول داخلي وخارجي ، ويرغم نقلها من بيئتها الأصلية في الزمان والمكان ؟ وهل من الممكن شحن هذه الشخصيات بالقيم الجديدة المعاصرة ؟

وإذا كان طرح هذين التساؤلين يتصل بالناحية المضمونية ، فإن ثمة ما يقتضي التوجه الشكل إلى كيفية تقديم هذا المضمون في إطار لغوي . وهنا يجب أن يكون في الوعي إدراك فارق أساسي بين الخطاب الشعري عموماً ، والخطاب الشعري للسرسي من حيث التشكيل اللغوي ، فالخطاب الأولي يتميز بكثافة لحنه كثافة توقف النظر عندها ، وتشغله بملاقاتها ، وتكلمه إلى تتبع خطوطها التي تلعب في كل اتجاه ، لتكون شبكة معقدة ليس من السهل اختراقها إلى ما وراءها من دلالات .

أما الخطاب الثاني فإنه يتميز بشفافية لحنه ، بحيث تسمح للنظر باختراقها ، والوصول إلى مدلولها مباشرة . وعنى آخر نقول : إن

لا شك أن هناك أسسيتين يتصلان بالأدب ، لم يلقدهما الأدبي ، مثلاً - في رأيي - للبعد الحقيقي لأي نتاج فني طيبة جمالية . أما الأول فهو كون العمل الأدبي قيمة لغوية لما مواصفات تفارق اللغة بما هي وسيلة اتصال مباشر أو غير مباشر ، كما أنها في الوقت نفسه تعلن عن الجوهر الحقيقي لطبيعة المجتمع اللغوي . أما الأمر الثاني ، فهو كون العمل شكلاً مباشراً يكشف عن الذات اللغوية في طرفها : للبدع والمخاطبي . ومن المؤكد أن الأمر الثاني قد شغل الفكر الإنساني عبر التاريخ ، غير أن اتصاله بالمعاصرة الأدبية قد خضعه من بعض المواقف التي انصرفت به خلال تعامله مع الدرس الفلسفي أو التاريخي أو الفني .

ولا شك - أيضاً - أن معظم ما يقدمه النقد الأدبي هو محاولة خلق حوار داخلي بين الخطاب الإبداعي وجمجمة التقاليد الفنية للورثة أو المستحدثة ، وهو ما يتيح مزيداً من الوعي لدى القارئ من ناحية ، كما يتيح نوعاً من جمالية القراءة من ناحية أخرى .

والحق أن فن المسرح الشعري من الفنون القليلة التي لم يكتب لها الانتشار في ساحة الإبداع ، فمثل أن قدم أحد شوقي أمهاله المسرحية ، لم يحوّل عدد كتبها ما يسمح بالقول بوجود تيار في الشعر المسرحي ، وبغاية ما يمكن قوله هو قيام محاولات متتارة في هذا المجال في تاريخنا الأدبي الحديث . والنظرة الأولية في هذا الفن الأدبي تؤكد قيمته على محور ثابت ، وآخر متغير . أما الثابت فهو اتكائه على البعد التاريخي بشكل مطلق ، وأما المتغير فهو تعامله مع الواقع المعاصر مباشرة ، أو عن طريق الإسقاط .

ومن المؤكد أن التوجه التاريخي له خصوصيته التي تجعله لتحمل مهمة هذا الفن ، ذلك بأن التاريخ ، يستمدح وتسامحه ، بحر زاهر بالتجارب البشرية على المستوى الفردي والمستوى الجماعي ، لكن

لغة المسرح تعمل على تنوير المعنى كشفه ، في حين يعمل اللغة الدنيائية على إخفاء المعنى وحبسه .

ويضاف إلى ذلك أن لغة المسرح تجاوز الدوايت لتتعلق بهوامشها من المشاعر المتحركة أو الثابتة ، التي تتدخل في تشكيل الموقف المسرحي ، ومن ثم تزداد ظواهر التصادم الدرامي فيه . ومتابعة هذا التعلق يقتضي أن نتخلص الصياغة من أي مكون لغوي يكون بينه وبين ذهن المتلقي انفصال أو بعد ، كما تتحلى مجموعة التراكيب التي تتعرف الحرافقة حاداً من المؤلف ، بمعنى أن تقترب لغة المسرح الشعري من المسرح المثري .

ومع توافر هذه المواصفات الأساسية ، يمكن أن تتحول اللغة إلى مظهر مادي لكل مقومات المسرحية الأساسية ، كما تمكن اللغة من مهمة تشكيل الموقف ، وتحديد العلاقات المسرحية ، ويتحول الشخص إلى مجرد حاملين لها . ولا يمكن أن يتم شيء من ذلك إلا إذا تحركت اللغة نفسها حركة درامية ، بمد خطوطها التركيبية في اتجاهات متعابلة أحياناً ، ومتصالحة أحياناً ، ومتوازنة أحياناً ثالثة .

وشواغل اللغة يجب أن تكون في منطقة وسطى بين التجريد والتجسيد ، بمعنى أن تتعد قدر إمكانها عن مفردات الواقع الجزئية ، وأن تتعاضد - إلى حد ما - المصمم البؤمية المتعطلة ، وإن كان هذا لا ينفي إمكانية تسرب بعض هذه المفردات إلى الشخص أو الأحداث في أوقات يمينها ، تقتضيها الطبيعة الدرامية (وهذا ما يعنى وجود الوعى بها حتى مع غيابها) ، بل من المسموح به أن تتحول اللغة - في مواجهة مثل ذلك - إلى كائن صامت يرمز إلى الغالب ويستعصره بالصمت أكثر مما يستعصره بالكلام .

ومن المفترض سلفاً أن اللغة في المسرحية قائمة على البناء الحوارى ، وهو بناء يقتضى تعدد الشخص من ناحية ، وتعدد المواقف من ناحية أخرى . لكن الذي يجب الإشارة إليه أن الحوارية تمتد من جانب آخر تحقق نوع من الثنائية في الخطاب المسرحي ، إذ إنها كما تحمل لغة الشخص مباشرة ، تحمل كذلك لغة المبدع بطريق غير مباشر . فالثنائية هي جوهر الصياغة المسرحية ، وإن آلت إلى التوحد في الواقع العمل .

٢

وعلى أساس من هذه المقدمة النظرية يمكن التعامل مع مسرحية (البحر) لأسس دلو ، لكنه تعامل يطمح على الدوايت توسيع دائرة النظر ، إذ لا يمكن الوصول إلى لبها هذه المسرحية دون المرور بالأعمال المسرحية الكاملة للمؤلف ، فهي جزء من كل ، وبين الجزء والكل علاقة جدلية ، والكشف عنها يمثل إضافة حقيقية لهذه المسرحية .

ولا يمكن - بالطبع - تقديم دراسة وافية عن النتائج الإبداعية الضخم الذي أنتجه المؤلف ، وإنما يمكن التلخيص هروصد الثوابت والمشتريات فيه ، لتكون بمثابة ركائز تنويرية تسمح بالتحرك في

ضوئها للوصول إلى أصعد رؤية جمالية .

والثابت الأول

- عند أسس دلو - هو البعد التاريخي ، الذي تطلق منه الحكاية ، سواء كان التاريخ يعكس الترائى ، أو يبعده للعاصر . وحتى عندما يتم الابتعاد نسبياً عن الإطار التاريخي ، فإن الأحداث تنظف في حالة تماس مع التاريخ القريب أو البعيد . نلاحظ هذا في مسرحيات (بنت السلطان) ، (عاكمة الخنثى) ، (الملكة والمجنون) ، (جهول المخبول) ، (الثورة) ، (الأميرة التي حشقت الشاعر) ، (الزمراة) ، (الصياد) ، وأخيراً (البحر) .

أما الثابت الثاني فهو تعلق المسرحيات بقضايا لها خصوصية تجريدية تتصل بها على التاريخ والأحداث ، تتمثل في العدل - الحرية - الحق - الخير - الجمال ، فلم تكل مسرحية من التعلق ببعض هذه القضايا ، أو كلها . ويمكن رصد هذا التعلق على النحو التالي :

بنت السلطان : العدل - الحرية .

عاكمة الخنثى : العدل - الحرية - الحق - الجمال .

الملكة والمجنون : الحرية .

جهول المخبول : العدل - الحق .

الثورة : الحرية .

الأميرة التي حشقت الشاعر : العدل الحرية

الزمراة : العدل والحرية .

الشاعر : الحق - العدل - الخير - الحرية .

الصياد : الحرية - العدل الأجانبى .

الثابت الثالث :

أن المرأة فاعل أساسي في كل الأحداث ، وهي فاعلية إيجابية ، من حيث إحيائها - بشكل لازم - إلى جانب الحق ، إلا في بعض المواقف الملمعية التي لا تؤثر في هذا الثابت الأساسي .

الثابت الرابع :

تناقض السلطة مع الشعب ، وانحيازها إلى جانب القهر . ولم يتخلف هذا الثابت في كل الأعمال . حتى في مسرحية (البحر) ، عندما تكون السلطة في منطقة محايدة ، فإن حيادها لا يمنعها من الانقياد لخصبة تنموية هي شخصية رجل الدين الزائف .

الثابت الخامس :

استدعاء شخصيات يمينها ، لها وظيفة فنية أو اجتماعية ، لتتدخل في تشكيل الأحداث تدخلاً مباشراً أو غير مباشر . وهذه الشخصيات هي : الشاعر ، وهوارة مساندة الحق ، وفيلسوف يتوافق معه في هذا ، وإن اختلفت مسلك كل منها في الوصول إلى هدفه ، ثم يأتي معها رجل الدين ليمثل عصر الزيف والخذاع ، ويمثل القوارة الخالقة بين الظاهر والباطن .

الثابت السادس :

الحاذ (الفكاهة) ركيزة جدلية ، تتدخل - حكاكياً - في أوقات بعينها لتخفف من صرامة الواقع وجهلته ، حتى في أشد المواقف

أما المشهد الثاني فإنه يتشكل من أربعاء وثلاثين سطراً ، وتجري الأحداث فيه في قصر السلطان ، ويحتل هذا المشهد مهمة الكشف عن طبيعة الشخص الرئيسة في السرية ، من خلال طرح الدعوة إلى إقامة تسمية دينية هي زيارة الأماكن المقدسة في الشرق ، وبث الدعوة على يد رجل الدين (خندرق) ، الذي يصبح السلطان باصطناع رقيقه : (وعد - وأنت) نكابة فيها ، من حيث إن الرحلة كانت تمنى الشفقة والحريمان من اللهو والمتعة . وخلال الحوار يكشف التوجه الفكري للسلطان ، والتوجه العقلي لوائق ، والتوجه الوجداني لورد ، والتوجه التحليلي لخندرق .

ويكون للشهد الثالث من ثلاثية واحد وتسعين سطراً ، تدور أحداثها في (قسط) ، القرية المصرية التي تقع على البحر الأحمر . وفي هذا المشهد يتم إجراء حوار بين وعد ووائق ، يتكشف منه المفارقة الحادة بين توجهات وائق وخندرق ، كما يتم إلقاء وعد ومارية ، ويتخذ بينهما علاقة حب مشبهة من جانب وعد ، ومتشقة من جانب مارية .

وتسمح الأحداث بظهور شخصية نسائية إضافية هي (أروى) صديقة مارية ، لتكون رمز الغواية الأنثوية المتطلعة ، فهي مرة تحاول إغواء وعد ، ومرة تحاول الإقناع بوائق ، الذي يستجيب لها في حذر شديد ، لأن مبادلة تتنقل مع هذا البعث .

ويتشكل المشهد الرابع من مائتين وستة وأربعين سطراً ، وهو استكمال للمشهد السابق عليه ، حيث تستمر الأحداث في البيئة المكتوبة نفسها ، ويخلص المشهد لعرض أفكار وائق وخندرق تفصيلاً خلال حوار ثنائي يجري بينهما ، ينتهي بالكشف عن مهمة كل منهما في العالم (ومن طبيعة الأمور أن يدهي كل طرف أن الحق في جانبه) ، ويتجدد مستر يقتل وائق .

وتتدخل - في المشهد - شخصية إضافية هي شخصية (بركة الفشب) ، الذي يندح (وائق) حتى إطمأن إليه ، ثم أجبره على التنازل عن ممتلكاته في أشميلة ، وطمع طمعة قاتلة .

ثم يأخذ المشهد المجلس مكوناً من مائتين وثلاثة وستين سطراً ، وتجري أحداثه في البيئة المكتوبة نفسها ، ويؤدي هذا المشهد مهمة الكشف عن الجانب النفسي في شخصية (خندرق) ، بعد الكشف عن الجانب الظاهري منها في المشهد السابق ، فيطرح أنه رجل سكر وهربة ، وأنه على علاقة أكمة بأروى ، وأنه في الوقت نفسه محب للحرية . ويتدخل هنا - أيضاً - « بركة الفشب » تحت اسم جديد (عكل) مطالباً خندرق - بحكم مداهنتها القديمة - بصفه في أن يتال بعض ما يتحس به خندرق من مذلات وثورة ، مكافئة له على قتله وائقا ، فيجد مطلبه هذا استجابة من خندرق ، على نحو يدل على أن خندرق هو القاتل الحقيقي لوائق .

وتنتهي السرية بالمشهد السادس ، الذي يتكون من مائتين وثلاثة وأسطر ، وفيه يدور الحوار بين وعد ومارية عن وائق وعن ألهله الطيبة والصوفية ، مع مفارقتها بتوجهات خندرق

جديدة . وعند أكثر الشخصيات صرامة ، يمكن للكفاءة أن تتدخل لتؤدي وتبلغها الفنية ، كما حدث من الزعم سعد زغول - في مسرحية الثورة - عندما اقترح أن يتصلح سلطان مصر ومملكة بريطانيا ، والقاتل منها يكون صاحب الحق في سيادة الآخر .

أما المتغيرات فهي مجموعة من الأحداث المسرحية التي تقتضيها طبيعة الواقع الذي تجسده المسرحية ، كمرصد الوحدة بين المسلمين والأقباط في مسرحية (الثورة) ، ورفض الموروث في جلته ، لما ينقله إلى الواقع الفني من صور كريمة لفردات فقدت صلاحيتها بالنسبة للواقع المعاصر . ومنها التحليل في أثن التور في مناطق مختلفة ، وإظهار الحاشية التي تحيط بالسلطة بما هي عامل تدميري بتوجيهها إلى طريق الظلم والقهر ، وإبراز بعض القضايا الفكرية التي تتداخل مع الحقيقة المطلقة ، كما تتداخل مع حقيقة الوجود الإنساني .

ومن المؤكد أن للبدع في كل ذلك كان يسمى - فنياً - إلى خلق واقع جديد ، أو إلى التدخل في الواقع القائم على أكل الاحتمالات . ذلك بأن أعاليه للمسرحية تعيش ثنائية داخلية بين الزمان والمكان ، من حيث الاختراع على زمن الأحداث الفعل ، وزمنها التقديري المعاصر ، وبمكان الأحداث الفعل ، وإسقاطاته المعاصرة . وهذه الثنائية هي التي تجعل مسرح أفس دايو صليلاً لتصلح من ماله الذي يعيشه صلاحية مطلقة ، لأن للتأني - من خلال - يعيش الثنائية نفسها ، فيصير إلى حركة جدلية بين الظاهر والضمن ، أو المقول بالفعل ، والمقول بالقوة ؛ وبهذا يصبح - على نحو من الأنحاء - مشاركا في العملية الإبداعية ، بل مرجعاً للأحداث ، ومفسراً لما على صعيد واحد .

٣

والتعامل التحليلي مع مسرحية (البحر) يقتضي تقديمها في إطار كمي أولاً ، ثم التحرك لتحويل التعامل الكمي إلى تعامل كيفي . والمسرحية تتشكل من ستة مشاهد ، تدور في إطار زمني ويمكن يمتد في المعنى إلى العصر الأندلسي ، ويقدم للشهد الأول ختام الأحداث ، حيث يعود الشاعر (وعد) ، وهجوت (مارية) إلى بلاد الأندلس من مصر ، ومعها جثة الفيلسوف (وائق) . ويتبدى من الحوار أن (وعد) في حالة نفسية وعقلية مضطربة ، فقد كان يبنى بأفكار ومعارات لم يستطع المحاضرون استيعابها فقتلوا به الجنون . ودخل هذا الموقف يتم استدعاء الشاعر العربي القديم (عروة بن الورد) بطريق الاسقاط على الواقع المضطرب للآزوم ، الذي يتنج إلى شاعر وثائر على صعيد واحد . ويتشكل هذا المشهد من مائتين واحد وثلاثين سطراً ، وتجري أحداثه في بلاد الأندلس . والواقع أن هذا المشهد يمثل استكمالاً فعلياً للمشهد السادس .

المشهد الثالث شخص واحد، وواثق، وملاوية، وأروى، وضمر الخالص خلدوت، وأروى، وهكل (بمزة الغيب)، واجتمع في الرابع واثنان، وخلدوت، وهكل، وفي الأول واحد، وملاوية، وفي السادس واحد، وملاوية.

وإذا كان المشهد الثالث قد شكل نقطة التقل، فإن شخصية (وحد) تمثل البطولة الأولى في الأحداث هل مستوى الكم، وهل مستوى التكيف أيضاً؛ فقد استغرق ملفوظه الشعري في المسرحية خمسة وأربعة وخمسين سطراً، بنسبة ٣١٪ تقريباً من مجموع أسطر المسرحية، التي تبلغ ألفاً ومبعمائة وأربعة وأربعين سطراً.

وأعطاه «وحد» كل هذه الأهمية مسرحياً يتسابق مع توجهات أنس لحدود في إعطائه الشاعر أهمية خاصة في كل أعماله المسرحية. ولعل إطلاق اسم (وحد) عليه كان للإيهام بأن المستقبل الإنسان مروهون بالوجدان إذا صدق في تعامله مع الواقع. ويبدو أن اختيار أسماء الشخصيات قد تم من دعى وقصد للإيهام بملامح كل شخصية... كما سوف نرى.

والسلك العام لهذه الشخصية المحورية يدل على طبيعتها العائقة للحياة، للتعلقة في رحلتها، تب منها قدر استطاعتها، من حيث كانت أهداف الشاعر الحياتية... في المرحلة الأولى - لا تجاوز الحمر - المرأة - الصيد. فعندما يعرض عليه السلطان فكرة الرحلة إلى الشرق، وأنه سيصحبها فيها، يقول:

طلعة قصي

حجلة عرس

موكب قصي

ليلة أنس

ليك

فتلك يا مولاي، وحامل خفيك

مدام هناك ير من أهل الكوثر

وهناك حذب الإياع، يهرود فوق شفه يقطر مهن السكر

وحور عين.

كأشال اللؤلؤ للكنون.

فأجبت حيث تكون يا مولاي.

ولكن عندما يأخذ هذا التوجه مسلكاً عاطفياً جاداً، فإنه يتحرك داخل حدود أخلاقية، فإنا أن انتقلت مع ملاوية علاقة حب صحيحة، حتى أخلص لها الإخلاص كله، ورفض أن يعصره عنها صلف، حتى ولو كانت أفكار واثنان الفلسفية، التي كان يرى فيها هروباً من الحقيقة الإنسانية، يقول وحد لواثنان:

أنت بلا قلب

تعرف أني عتق الحلق

ولمنا الوجعدان

التعميرة. وخلال هذا الحوار يتحقق الهدف للفعل المسرحية، حيث يرفض المشاعلان المختلفان في حقيقتها الدينية مبدأ العنف في التعامل البشري، ويؤكد أن العالم في حاجة إلى دعوة حقيقية للحب والتسامح. وهنا يتكشف الإسقاط المعاصر في خوف ملاوية على وطنها مصر أن تفترقه الفتن والحلقات، وأن يدمر العنف وهو أمر دخيل عليه، غريب على أبنائه.

والمسرحية على هذا النحو تكاد تكون فصلاً واحداً مكوناً من مشاهد متعددة، نتيجة لامتداد الحدث بكل متونه وهواشيه في كل المشاهد في منطقية فنية عالية. وظاهر الأمر أن هذه المشاهد ستة، ولكنها في الحقيقة خمسة فقط؛ إذ إن المشهد الأول بمثابة استكمال للمشهد الأخير، وكان الأحداث تتحرك ذاتياً في حلقة متكاملة التلاحم. والواقع الصائحي نفسه يؤكد هذه الحقيقة؛ ففي المشهد الأول تقول المجموعة:

ما الذي لي الآن من نور ونيران،

ورعد، ويروق

يا ميه البحر قد يفت الرمال

وترفت على صمت الطريق

اكتفى في السر،

ضحي إلى الغيب الغريق

أطلقني في اللغات،

نبا كالتيين،

وقديساً له صوت الحريق^(١).

وتنتهي المسرحية بتهدية المجموعة للفعل بنصه، وكأنه يعمل في ثنائيه الجوهر الفكري الذي تنور حوله الأحداث، ويخلق حوله الحوار، من حيث كان رسداً للزمن الآن بكل ما يجنيه من خطر أو أمن، وإن كان من الواضح توقع طلبة الخطر على الأمن، وذلك من خلال ما توحى به صيغة الجمع (نيران). وربما كان ذلك السبب المباشر لطلب اللحاق بالبحر رمز للخلاص، خوفاً من تحركات الرمال المخيفة. وللهذه أن الحوار يمثل مجموعة الشخصيات من واثنان وورعد وملاوية، كما يمثل ظواهر الواقع المعاصر بكل مأساويته. وقمة المأساوية تتمثل في ذلك العنف الغريب على أرض مصر، القادم إليها عبر الرمال، الذي لا يمكنه التفاعل معها إلا على أساس الفهم الصحيح لعالم الغيب واستهلام جوهره التنويري لإزالة الحق وقهر الظلم، مروراً بمالم البحر وامتداده الرمزي.

٤

والمؤثر الإحصائي للمشاهد يدل على أن المشهد الثاني كان نقطة التقل في المسرحية، يليه الثالث، فالخامس، فالرابع، فالأول، فالسادس. وليس ذلك تأكيداً للإحصاء الكمي فحسب، بل إن احتواءه على الشخصيات الرئيسية يرسخ هذه الأهمية، حيث ضم كلا من وحد، وواثنان، وخلدوت، والسلطان، في حين ضم

وفي المرحلة الثانية من تطور هذه الشخصية يتصاعد هذا العشق إلى نوع من الوجد الصوفي الذي تتلاشى فيه الذات لتلتحم بالملطق في سبيل أن تحل مشكلتها الوجدية . ويتجلى هذا التشكيل في حوار - مكثف الدلالة - بين وعد ومارية :

وعد : عانيت كثيراً حتى عشت روحى البحر
مارية : بسلّمك البحر إلى البحر

وعد : الآن الأبد
مارية : حلم اللند
وعد : قال الشبل :
« الصوفية أمثال في حجر الخالق »
وكذلك الإنسان الماشق
مارية : والشاعر يا طفل الملب
وعد : صوفى ناجى عيوبه^(١)

ومن مجموعة هذا التكوين بمنصره للتناسق ، يتم رؤية الشاعر لعمله . ويتلخص هذه الرؤية في أن العالم مهزلة يمتد على الانبسام :

العالم في نظري مهزلة يمتد في شفق البسة
أو تطلق من حيزرق قهقهة ناعسة مبهمة^(٢)

وبإدراك هذا جوهر العالم في واقع الرؤية ، فإن الشاعر يمتلك قدرة خلق عالم آخر ، أو التعميل في عمله القائم على الأقل :

يبتكر الشاعر مدناً كاملة ، وحظائق
مزهرة ، في زورق سرف
ليس يبدأ أن يبتكر السيف^(٣)

واسكانية تحقق هذه القدرة الخالقة تكمن من تلازم صيق بين الشعر والتصوف والنبوة :

الشاعر والتصوف والنبوة
تجربة عنه في هذا الكون^(٤)

كما تتجلى بإعمال عنصرين متلازمين : الحب - الخيال . وهذا ما يؤكد وعد في مواجهة مارية :

لن نمدحني كليلك من نكسك
لأننا أصل إلى جوهرك الثورواق
كما يصل الصوفى إلى أصحاب الرب^(٥)

وهذه الطاقة الإدراكية المائلة كانت وراء تنبؤ وعد ، بمقتل واتق على يد خلدنوق على نحو من الأحماء .

ثم نحلفى عن تلك الآراء العرجة
لن تبصر بعد الآن
(مضى غاضباً) .

واتق : وللى أين ؟
وعد : أبحث عن مارية السمراء
نجمة عبرى في الليل الممت^(٦)

كما يرفض أى علاقة عيشية تصرفه عن هذا الحب ، أو تنقص من سموه ، فمتنما لمحاول (أروى) أن تشده إليها ، وتتخس وجهه في عملية إغواء ، يؤذيها قاتلاً :

أهلاً .. أصدقيتها أنت ؟

أبتمنى الآن .. أنا
مخل الأعباء ، ومحبوب المقل
قد تلبس كفى على هذا العشق المرمز ،
أو تسحق هذا الجسم النذل^(٧)

وهذا المسلك العام لشخصية وعد يتوافق إلى حد بعيد مع تكوينه الداخلي ، الذى استطاع الخوار أن يستحضره في كل مواقف الجزئية والكلية ، ويطرعه على التلقى ليدرك أبعاد الشخصية فيستجواب معها ، أو يرفضها تبعاً لهذا التكوين .

في الإحار الكل يمسد « وعد » الوطنى للمزم يوعته :

انظرى .. مارية الحلوة
هذا موطنى الرشد ،
وأبناء بلائى

انظرى للشجر المورق ، والقدوان
والطير الذى يشد الأراج فؤادى^(٨)

وعشق الوطن كان مدخله لعشق الجبال في كل وطن :

يا قنط
وأصحت نخلك ، خدواك ،
أسراب هداك
حلل جرار الماء

وغنن مواجع الوجد
ورواهب ديرك - باركون الله -
مدن فزاعاً بالحجب
وكنا بالله الملب

لنحرس وأحك الرحب
- جنة على الدنيا - عين الرب^(٩)

وترجع العالم من هذا الرشد
لكن عاتى الشعر
قلية برقد لها الشعر
يتلى لها هذا الشيخ
- بلصحه الكثر ، والتفكرات الشيطانية -
مصلوباً أبد الشعر^(١٤) .

وتتول مجموعة علاقات « وعد » بالشخص إلى علاقة قرحه بينه
وبين مارية يرغم اختلافيها في العيلة ، حيث يتم زواجه منها ،
وعودتها إلى بلاد الأندلس .

■

ويأتى (وائق) في المرتبة الثانية كما وكيفا ؛ فقد استغرق ملفوظه
الشعرى مائتين وتسعين سطراً . وإذا كان وعد قد حضر بشخصه
في أربعة مشاهد : الأول - الثاني - الثالث - السادس ، فإن
حضور وائق قد اقتصر على ثلاثة مشاهد : الثاني - الثالث -
الرابع . وفى وسعنا أن نتبين - من خلال النظر إلى المسلك العام
لهذه الشخصية داخل المسرحية - أنها من طراز خاص ؛ فليس فيها
من التعميد ما لاحظناه في وعد . وربما كان مرجع ذلك إلى أن
شخصية وعد تعيش في خارجها على وجه العموم ، ومن ثم كان من
الميسور إدراك ما فيها من تركيب وتعميد ، في حين تعيش شخصية
واائق في داخلها غالباً ، ومن ثم يكون الوصول إلى أبعادها محاطاً
ببعض المحاذير ، خوفاً من التعمين أو التخليط الذى يفضى على
الشخصيات ما يتناقى مع تركيبها الحقيقى .

ونستطيع بداية القول إن شخصية وائق ذات بعد واحد ، ألزمها
سلوكاً نمطياً حيثما أتبع لها أن تشارك في الأحداث ؛ وهو سلوك
يعتمد العقلانية الخالصة . يقول وائق :

العالم مملكة الإنسان
العقل .. الربان .. الحفظ ، الحذر ، الملوع بالكثف والفتور
في هذا الحشد الخائل من أوهام ومخيلات وأسطافير
أصل إلى اللب
أنزع عنه الأعراس إلى الجواهر^(١٥) .

وهذا للمسلك العقل الصارم يكسبه نوعاً من المصارحة التى تصل
إلى درجة مواجهة السلطان بحقيقتها حاشيته التى تحيط به ، وكيف
أنها مجموعة من المناقضين . يقول وائق للسلطان :

أو لا يكفى ما حركك من عهد الشمس
يشرق مولاي السلطان
فيشرق عباد الشمس
يغرب مولاي السلطان
يلرب عباد الشمس
عباد الشمس يحرك أذنبيه نحو الشمس ولا يتصب^(١٦) .

وبالضرورة فإن هذا التكوين الداخلى المشكل للسلوك
الخالجى ، قد كان صاحب الفاعلية المؤثرة في علاقة « وعد » بغيره
من الشخصوس ؛ فقد نشأ في أحضان صداقة حميمة مع السلطان
وواثق ، جعلت منهم ثالثاً متناهماً يرغم ما بينهم من مفارقة داخلية
أو خارجية . وفى موقف من أكثر المواقف دلالة على هذه الحقيقة
يتداخل الثلاثة في نشيد حزلى معبر قائلين :

ها نحن صمالك الدنيا
نتظلى في أية فتية
ما بين العرس وبين المأم
لنقول لهم :
دنيا فتية^(١٧) .

واللافت أن هذه الصداقة العميقة لم تقف حائلاً دون استقلالية
« وعد » في مواجهة أفكار وائق ، وعلوه خديرق . ويمكن أن نقول
إنه اختار منطقة وسطى - بينها - تقوم على رفض حدة كل منهما في
موقفه إزاء الآخر :

وعد لوائق : صورك أنت وصوت الشيخ خديرق
حدا تتجيب واحد
يفتن في الضبط
كل منكم يصلح جزوا
.....
الصوت الواحد في هذا العالم صوت هتل
الجد الواحد يحمل للأبعاد الأخرى
إلتراف بالفتل^(١٨) .

وليس معنى الوسيلة هنا تقبل « وعد » لتركيبه خديرق
الداخلية ، ولكن معناه الوقوف بين طرفي التناقض الفكرى للتعوم
(الشرع - العقل) ، ليكون ذلك تحولاً لرفض أى نظام شمولى
يغيب فيه الرأى الآخر . أما خديرق بمكوناته التبعيلية فهو مبروض
جملة وتفصيلاً ، وما يتيح فرصة لوجود داخل الأحداث إلا ويبنى
هذا الرفض في أسلوب حد أحياناً ، وسخر أحياناً أخرى :

الشيخ خديرق مهووس
بالحب الإبريز الأصفر
إن لاحت في الصين طروس
يصعد البحر ويتشم^(١٩) .

لكن يظل الرفض دائماً في دائرة احترام وجود الآخر ، بمعنى نبذ
الغضب في مواجهة اختلاف الرأى ، أو حتى في مواجهة الرفض .
يقول « وعد » عن خديرق :

في ظلمة ليل كادت كلفته
ضربة سيف أو طعنة خنجر

وهذا الترجع الوجودي - في مجلته - انتمكاس للمجموعة من التكوينات الفكرية التي يسمي بعضها إلى تأثيرات «اعتزالية» و«عمرية» ، ويضفي إلى تأثيرات يونانية لوسطية ، على نحو شكل عند واتن إدراكاً شمولياً لمطلق الوجود ، من حيث تمثله لروح العالم الذي تسمى الإنسانية إلى بلوغ اعطاه ، واستشراف أتولوه .

ويشير حوار «وعد» و«لغوى إلى هذا الجانب من تكوين واتن التفكير والتعلق :

وعد : حُبَّه الرُّمَل

كُتِبَ البِسْمُ أو الخُبْر

ملوية : سقراط

وعد : كان شغولاً به

يحدث عنه كما يتحدث عن ضوء الشمس

يرتد ذلك كما يرتد الظلمة

يرأى من أهل القردوس

ملوي : ينف بالإنسان

أن يدرك أبعاد وجوده مزوج

بالخيرة والخمران

.....

حل كان أرسطو أسطفا

وعد : كلا ... أين الواقع؟^(٣٧)

وهذا التزامك اللغوي حدد نظره واتن للملاحة بين الشرع والمطل ، وكيف أن الشرع رسد غير قادر على حل مشكلة الملم دون مساندة من العقل :

عذوق : العقل أصل الإنسان

أصله في ظلمات شروق ، وبعاطف خرواية

(مشيراً إلى السه)

من شرفة هذا النور اللطاف

يأس الإنكسار

واتن : حل حل الإشكال

اجتمع الناس حل خاية

كلا يا شيشي

لذاتك في العالم أهدر الدم

امتدت أبهر المحدث الأممي

اجتعت لأعجز الحب الأصغر من قلب الإنسان

.....

المطل هو المرفأ^(٣٨)

وهنا تأتي دعوة واتن إلى عقد نوع من الصالحة بين الشرع والمطل ؛ لأن ابتلاء العالم بالتناقضات في حاجة إلى مواجهة بالحوار المائل ، وهذا ما يهدو إليه عذوق وهما في قمة الاختلاف :

واتن لمخروق : لا كثر لك تملك ترسلا أسلمة جهله

ثم مواجهته بضعفه الداخل :

واتن : صلفي .. إلى أنجلب

رجل من معدنك الطبيب

نفاذ الفكر .. لكنا :

يلته يفتياً .. يهزم من الداخل^(٣٩)

وهذا التوجه العقل الصارم - بلا شك - كان وراء نظره الرديئة إلى فن الشعر ، على أنه مجموعة من النزوات والأوهام التي لا تتألف مع العقل . وهو يقرر هذه الحقيقة في وجه «وعد» :

الشعر الفارق في التعبير عن النزوات الدنيا
و«صاوير الأوهام»^(٤٠)

وهذا الشعور من للنهي العاطفي يتوافق مع اعتلاقيه التي يلتزم بها ، حتى في أشد المواقف إغراء ؛ فحينما تنكث إلى (أروى) لتعرض عليه نفسها ، يرفض في كبره مغلف بنوع من الدمالة الغريبة عليه :

واتن : عفواً .. عفواً .. يا أروى

أنا ملامم بغضبة نفسي باسم العقل ، كما أن

صنفي الشيخ عذوق ملامم باسم الشعر ، فلا

أقوى

مع أصحى بالكورز الوافه ، بالسوسن ميسماً

يا رويح الفل

لا أجبر أن أهدك ستر امرأة في جعب الليل^(٤١)

ويبدو أن هذه للمعارضة بين العقلانية والحس الجمالي ، كانت تمهيداً لأن نخل أروى داخل هذا العقل مكانة عاطفية ، وكان هذا إعتلافاً ضمنياً عن أن التزعة العقلية وحدها حال أن يكون لها السيطرة على مقدرات الإنسان . وسحدث واتن إلى أروى يؤكد هذه الحقيقة :

ما أطول ليل الملائق

ما أصل تلك الأطفال

هائلا أهدرك ، بل أهدا

إسلام الحب الأول

ينض في أنوار البيسة الشوق الراجف

وأهدس يلوهم مراقف^(٤٢)

ولا شك أن هذا المسلك الأخير يتفق مع عقلية الصارمة التي تبسط حل تكوينه الداخل ، والتي لا تعرف إلا للملوسة الحسورية ، وتتخبط أمام مجموعة التفتيات على وجه العموم :

واتن : نعم وجلنا في هذا العلم

فلنسال أنفسنا

كيف تكون

لا داعي أن نسأل :

من أين .. لكنا ؟

فلك رجم بالهيب^(٤٣)

مقلع
لكني أحيى أحياءاً لأن تتصور في دائرة المقلع
أن تتلف نائلة للتفكر
تزن الآراء بميزان إنسان
تسلم حقلك حراً^(٣٢).

ويثير شجوناً يا مولاي
أنك لم يتفق قلبك حتى الآن
لم يهف بالغيب جنتك نحو الشرق^(٣٣).

كما يقدم التوبيخ والوعظ لوائق :
يا ولى .. راق قلبك بالدهوات المبرورات
واستقبل من يورك ما فاك أس
لا تنظر في عين الشمس
أنتد روك من أبروان الوسواس المحتس
حتى لا يهبط للقاء^(٣٤).

وفي مقابل ذلك يتكشف سلوك الشخصية عن تبدل وبتك لا
حدود لها ، فندم مقابلة لأروى تتضح هذه الحقيقة في قوله لها :

انتضى من خلف النخلة
من ألب امرئ أعرف هذا العطر ،
وأشتق إلى شم الوجد الرائع ،
ضم الجرح الفلج
نظم التنازع الجائع
أشتق إلى ملح العرق المفضد بين اليدين^(٣٥).

أما الحمرة عند الشيخ فهي (أطراف المولى) :
خدرت : ما هذا ؟
أروى : من فوب لراوى فية خر
خدرت : يا أطراف المولى ..
ردى لشباب عَمَزَتْ فيه ليالي الحلو
بالأسفار وبالملاذات القصوى^(٣٦).

قصة الضلال أن يتلاعب بتعاليم الدين ، ويحول اقتراحه الحرام
في إطار من الشرعية . يقول لأروى مزيفاً حل نفسه وحل
الأخرين :
قولي : حتى تبقى في دائرة الشر المحروس
من الله : وميتك تسمى

واستكمالاً لهذا المسلك يتحرك خدرت لتخطي كل حبة تقف
دون تحقيق غايته ، مستعلاً الطرق للشرعة وغير الشرعة ، التي
تصل أحياناً إلى درجة القتل ، حتى ولو كان قتلاً بالثواب ؛ إذ كانت
هذه نية تجاه وقت ، وقد هدده بها في جملة سالية أقوى في تأثيرها من
الإعجاب ، عندما قال له :
ق ي
لن يضالك أحد من أنبام^(٣٧).

وكانت هذه نية تجاه وعد أيضاً :
خدرت : ملى
بلى حل دم الشام

أما علاقة وائق بشخص المسرحية ، فهي تشكل امتداداً
لصدقة طفولية مع السلطان وعود ، تتخلص من كل مظاهر
التكلف ، كما تتخلص لكل مظاهر الرد ، في حين تجسد علاقته
بخدرت التناقض في أقصى درجاته ، بل الرفض الكفيل لهذه
الشخصية الرديئة ظاهراً وباطناً :
وائق : صلفي يا شخشي .. أنا لا أجهل قدرك
بل أحسن في نفسي أحياناً
ما أبرعه من رجل حلق
حين يهبط مواظبه الثورية
ويصنع حل التوى
في وزع مصراع زائف
يزاده رصيد الأوكاف ،
وتتفخ جبروك بالقلب الإبريز^(٣٨).

وقد انتهت حياته نهاية مأساوية تمتاً لحياته وأفكاره حل يد
(بمزة الضب) ربيب خدرت ، فشخصيته - في مجملها - تكاد
تتجس في اسمه الذي تجلى من خلاله في الأحداث (وائق) .

٦

ويمثل (خدرت) الشخصية الثالثة من حث المساحة اللغوية
التي حازها في المسرحية ، فقد امتد ملفقه إلى مائتين وواحد
وحسين سطراً ، بنسبة ١٤ ٪ تقريباً من جملة أسطر المسرحية ، كما
تدخلت هذه الشخصية حوارياً في ثلاثة فصول : الثالث - الرابع -
الخامس ، متساوية في ذلك مع شخصية وائق . وطبيعة الدور الذي
قامت به كان وراء اختيار رمزها الاسمى (خدرت) ، بما يجعل إلى
رموز غير مباشر هو (المنكبوت) ، بكل حواسه الخرابية من
ناحية ، والانتشارية من ناحية أخرى . والمسلك العام لما يتم من
ازدواجية تقابلية بين الظاهر والباطن ، أو لتقل إن هذه الشخصية
تعيش حياتين متناقضتين تمام التناقض ؛ فمن ناحية تضع نفسها في
إطار خارجي يقرم حل إدعاء التلبن ، وحراسة الشرع :
أنا في هذا العلم ، واهي تنفيذ الأحكام ، منالمة
الأوهام ، إشاعة روح العدل
أكل إلى الألفه الأظهر رعاية هذا العهد^(٣٩).

وباسم هذا الإطار الخارجي يعطى لنفسه الحق في تمريض
السلطان حل رحلة الشرق :

أنت تسميها الحقل
الشاعر يدعوها الوجدان
باسم الحكمة والفن إلى دوك الحيوان
تحدران^(٣٧).

وهذا التكوين الشائع هو الذي تحكم في علاقته بالشخص في
السرحة ؛ فباسم الدين يتجرب على السلطان ويصنع عهداً
مستتراً ؛ فما أن تأثر السلطان في تلبية دعوته إلى زيارة الشرق حتى
يتدفع قتلاً له :

وإذا أمهلك الحلق
هل يهلك الحلق ؟
ودع الحلق بلوكون حديثاً من رجل مارق
يأس خلف أركبة عرشك^(٣٨).

أما علاقته بوجد وواقى ، فقد حدثها الأسطر التي حرضنا لها في
لحميد مرقفه من الحقل والعاطفة ؛ وإن خصص اللفظ جزيء كراهية
واحترار ، بوصفه الطرف المضاد الذي يمتلك قدرة الكشف عن
زيه وباطنه . يقول خدرتق لواتق :

صديقي .. إلى أحد أملاك
نحني في أرض الله كما يحني الثور الملتج
تكتل من اللذات كما يكتل بغير
وتنام قمر العين كخزير في مزينة
لا تطرق قلبك آيات الله
ولا تبعاً بتقليد الشرع^(٣٩).

وتجسد علاقته بأروى جوهرة التحرف ، النغمس في كل ما
يهرمه الشرع الذي يتحدث باسمه ؛ فعندما تقدم له أروى كأساً من
الخمر يقول - في إياحية مفردة - :

قيل .. دعني أفرغ في أحراش الغابة
أضواء وبابول وظلا
ودعني أفرق بين الله وبين الناس
ويفرق جيش فوحاشي ، فرسناً ،
ورحماً تفضي ، وعيلاً^(٤٠).

أما ملوية فهي أمنية تعيش في خياله :
خدرتق : الملوية يا أروى
أروى : ملقا
خدرتق : يكتس لراقى
أروى : هي
خدرتق : بل بالملوية ملوى
أروى : ملقا عن أروى
خدرتق : أنت سمنك
أنت فليبة صيف ضائعة المرى^(٤١).

في جيبه المشيم
في أشلاء قلبه الطمين
لوق رأسه الدنيح بالسكين^(٤٢).

والمشيم في كل ذلك أنه يكاد يلقى مسئولية هذا المسلك على
الله ويدين أنه حارس شريحته على الأرض ؛ ففي لحظة فنيه في
دنيوته يتطلع إلى السماء قائلاً :

أعرف أنك تصحك في ملكوك من هذا الحلق
أنت فرست الأضداد بأهلي
فرخ في كيتوتة نفس كالأعمود التشق
روح ينمرها الثور قصعد
جسد تنمفس في الطين ،
ومتشتر بأربع الضلع وفاكة اليد^(٤٣).

والنظر في التكوين الداخلي لهذه الشخصية المعقدة يفسر هذا
المسلك المزودج ، حيث يمتد هذا التكوين إلى مرحلة مبكرة من
عصره ؛ فقد كانت النشأة الأولى موشغلة في الوضاعة ، يكشف عنها
حواره مع عكل :

عكل : يا ابن بيانة .. بالمة القرم
يا أعظم خلوق .. يا جندج
خدرتق : اعرس يا وند
علا أسلوب الخاترة
تفتلق هذا الماضي الأسود^(٤٤).

وفي عملية تعويضية يعمل خدرتق على جبه هذه النشأة باستيعاب
ما يصل إليه من المعارف ، وبخاصة الكلامية والفلسفية ؛ ينم عن
ذلك حديثه إلى واثق :

خير من أنت ؟ ..
أرسلني كائن اللاتريدي لا يؤمن إلا بالخص
أم صوي يصل إلى الغاية بالروية والخص
من أهل الباطن أنت ؟
تدع كواج ، وتزاح على أصعب الرمز^(٤٥).

وللملاحظ أن هذا الترجيح المعرفي كان موقفاً لخدمة أفراسيه ،
ومقاومة أي مسلك يمكن أن ينف عبقة دونها . ومن هنا نراه يرفض

العتل رفضاً حاسماً ، ويعتد جهازاً مضللاً :
العتل أضل الإنسان
أععله في غلبات شرور ، وعمايز خوية^(٤٦).

ويجيب على رفض العتل رفض الحب أو العاطفة ، أي أنه يرفض
والقاً ووعداً بطريق غير مباشر :

خدرتق : ما العتل .. ١٢ ..
اسم محبوب لقارتين اللحم ، ولعواء اللحم
العتل مرسيب هرايزك المشوية

وهي من هذا المطلق ترفض كل مصلك يعتمد العصف وسيلته لتحقيق أهدافه ؛ ففى لحظة خاطفة يدور بخلد وعد أن يقتل خذولفا ليخلص الواقع من آتله وشروءه ، ويعرض على مارية هذا الخاطر ، فيكون ردھا حاسماً وعاماً على صعيد واحد :
ما كنت خفرت لكف يقطر منها الدم^(٤٧) .

وليس معنى الحب والتسامح الضيف والاسلام ، وإنما هناك مواقف ذات طبيعة خاصة من العدوانية ، لابد أن يكون لها مواجهة تناسبها ، وإن كانت للواجبة — أيضاً — تتوافق مع القيم الإيمانية الحقيقية ؛ فمتلما تستأذن من وعد للعودة إلى النير ، يتخوف عليها من اختطاف الطريق ، فردد عليه في ثقة :

بماحي عصف لا همم
أظفر مارى تمنع هذا الإثم
أسلمت الروح ، وهذا الجسد الوامن أقدار الرب^(٤٨) .

ويبلغها امتزازها بلذتها إلى رفض كل مودوث يمكن أن ينتقص من أنوثتها ، أو يعرجه بعض حقولها الإنسانية ، حتى ولو كان تملقه بها على سبيل التضمين لا التصريح ؛ فوعد سعيد بصيها ، تملؤه الفرحه بامتلاكها :

وعد : والفرض .. إلى أسنك العالم في على الكف
مارية : (خاضعة)

لست زجاجة محر ، باقة زهر
قطعة أرض تملكها حول الدهر
إلى روح حر^(٤٩) .

وهذا التوافق في المسلك العام يعكس تكويناً معتزلاً من النقاء والحب والمثالية ؛ وهي مواصفات تمثل عذة تواجه بها العالم المحدود (الوطن) ، أو العالم غير المحدود .

وقد امتزج فيها للوطن بالآوان من الحرف والشفقة نتيجة لرؤيتها العميقة لما يتهدده من عوامل تدميرية تحاول تمزيق العلاقة الحميمة بين أبنائه :

مارية : يا حبي ..
أحسنى هذا الوطن الرشد
أعشى أن يتخطى في زوية الرمل
أن تذرك عاصمة الرعد
أعزف يا شاعر في وطني لحناً للحب
الجب .. ! .. له الجيد . له الجيد . له الجيد^(٥٠) .

وقد أخذ هذا الحرف طبيعة حرامية تملن من صراع عظم في الباطن بين رؤية الواقع الكئيب في الوطن والرفقة في الرشحل عنه بصحية وعد :

وعد : تيكين
مارية : وأعشى يا وعد

وقمة استدار خذولتي في علاقته بمكل التي تمتد — كما أوضحنا — إلى مرحلة الطفولة ، والتي من أجلها يطالبه عكل بحقوق يرلها له قبله بحكم انشأ والتوجه :

مكل : أسألك الآن يحي صداقتي في الكتاب
أن تقع شفا في هذا الجب
أن لا تتركى كالأصمى لي سرفاب^(٥١) .

والنظر في مجموع هذه العلاقات يدل على أنها لقمة على الرفض ؛ رفض خذولتي لكل من تعامل معهم من قريب أو بعيد ، أو لنقل إنها حركة إسقاط تحول الرفض للسلط عليه ، إلى رفض للآخرين .

٧

وتحمل مارية المرتبة الرابعة بين شخصوس المسرحية من حيث المساحة اللغوية التي شغلتها ، حيث حازت من ملفوظ الحوار مائق سطر ، بنسبة ١١ ٪ تقريباً ، أحوالها ثلاثة مشاهد : الأول — الثالث — السادس . وتتخللها في الأحداث بأحد أهميته من البعد المكاني (فقط) ، ثم من صلتها بالشخصوس الرئيسية : وعد — وأتق — خذولتي — أروى . ومسلكها العام يتبع من وظيفتها الدينية بوصفها رابية من راهبات النير الكبير في فقط . ومن ثم فلا غرابة أن يتسم هذا المسلك بالبقاء والطهارة . وهي تجمع إلى وظيفتها الدينية وظيفه إجابية متصلة بالوظيفة الأولى ، حيث تقدم معونتها لجماعات للسافرين وعابري السيل ، فمسلكها قادم على الإيثار الخلف بالحب العميق . واللائق أن هذا الحب يتسع حتى إلى أساء إليها مها بلشت إسامته . وتكتشف هذه الحقيقة في حوارها مع « وعد » وهي تستعيد جانباً من تلويح زواجها الأول :

مارية : لم أعبرك
سائق الأقدار إلى كلى وعد
في تلك الليلة عفت العالم
وانفوس بأعشى لقت إلى أهد حد
وعد : كذلك تكين كطيف نورول
كملاك يفرس في العالم ظل الرحة والحب
مارية : تلك قرادى للرب
أن أهدم من يبدله القطب
من تملؤل أهدم أن أهدل سكينا
وأزرق جسده
وأعبره شاولا شاولا .. للوحش الكاسر^(٥٢) .

وكل ذلك بدافع من عمن إكلها ، وسعيها التي تستلهم تعاليم السيد المسح :

أو ما قال السيد في ملكوته
« بتركوا لأحيكم
و .. أسيوا ميضبيكم »^(٥٣) .

وتكتيف الصرام ، والكشف عن أبعاد بعض الشخصوس . وقد ساعد على ذلك الطبيعة الأزدية التي سيطرت عليها ؛ فهي - مثلاً - في علاقاتها بملوية خارجية تقدم كل علاقات الحب والأخوة الصادقة ، في حين أنها - داخلياً - لا تتبرع عن حياتها مع حبيها وعد ، وتحاول أن تدحرجها حول ، لذا ما أخفقت في ذلك انجذبت إلى واقع مقلقة إليه جسدها في عرض مباشر ، فلدت له بكلام غريب عن حبيها له دون أن تراه :

لروى لواتق : ملقا .. امرأة في جبع الليل
وجل يندد نكده

هل لمة أشبه أخرى ؟

واتق : ملقا ؟

لروى : أحاسي تنظر لقامينا

مارى أحسكت الطوق حل علقى

كانت تحكي عنك لمضض كابل بالشوقي

وتأخذ الكليلات إلى فردوس اسطى فيه على زنتك^(٣٥) .

أما علاقاتها بخدقنق فهي صورة للفجر الكامل ؛ وهو ما يؤكد توافق هاتين الشخصيتين في المثلث العام . وكاد حولهما مما يجرول إلى غزل جنسي مكشوف ، يزواج بين الكلام والفعل .

•

وعلى السلطان صاحباً من حيث البعد الكمي ؛ فقد شغل حواره مائة وعشرة أسطر ، بنسبة ٦ ٪ تقريباً ، تجمعت في فصل واحد هو الثالث . وأهمية دوره تتمثل في كونه مجرداً لواقع مكاني وزماني صالح لجميع هذه الشخصوس ، وعقد العلاقات بينها عنداً درامياً ، نتيجة لموايل التناظر أو التقارب التي بينها .

ومن هنا المتعلق التجريدي جلست الشخصية صالحة لاستيعاب صداقات متعددة ، يروم ما بينها من تقاطع حاد أحياناً ، وهادئة أحياناً أخرى ؛ وقد حولت عقد نزع من المصلحة بينها في دائرة السلطة .

ويروم امتداد صداقة السلطان لودع وواتق إلى مرحلة الطفولة ، لم تكن هذه الصداقة حائلاً يحول دون علاقته بخدقنق ، بوصفه ممثلاً لخط الشرع في دائرة السلطة . ويحكم هذا التمثل كان السلطان يستجيب لخدقنق ، كما حدث في حالة استجابه لرحلة الشرق . ويمكننا أن نقول إن شخصية السلطان كانت قليلة للزور العاطفي ، والفكرى ، وبخاصة إذا جاء هذا الزور من شخصية راسبوتينية كخدقنق ، يجد في ظاهها مبعثاً من راحة نفسية : السلطان لواتق : هل تدري أن حين تزلزلي بالكلام المصاف

يظفان الشيخ الماروف

ويعد سكية روصي

ياكم أكني أن تسلم صديق لأتأمله الرتبة للكلبات
للمسولات الملقة^(٣٦) .

أن تغير رباح المخذ ،
تمزق في وطن الأعصر .. أجمعة للنسرين ،
وأحلام الزنق .

.....

هل لرحل باسم الحب

لم أبقي باسم الحب^(٣٧) .

وبجموعة هذا التكوين العميق للآية هو الذي سيطر على علاقاتها بالشخصوس حولها ، وفي مقلحتهم (ودع) الذي صار لها الحاضر والمستقبل ، وشغل كل عواطفها النبيلة حتى صلوحه بحبيها ، بالرغم من أنه مثل لها هزيمة داخلية وخارجية على صعيد واحد . ملوية لودع : بمناسبة الحب

لا تفت

أحرزت النصر^(٣٨) .

أما وواتق فحذبتها عنه بمثل احتراماً وتقدير كبيرين ، يكشف عن ذلك حوارها مع ودع ؛ فهي تصفه بأنه (سفرط) :

ملوية : سفرط

ودع : كان شعوباً به

يصعدت عنه كما يصعدت عن ضوء الشمس

يرتاد رؤاه كما يرتاد الظلمة

ميراً من أبعاد الفردوس

ملوية : سيف بالإتقان

أن يترك أمله وجوه مزوج

بالهبة والحرمان^(٣٩) .

كما أنها أحببت أروى ، ونظرت إليها من خلال ظروفها الفلسفية التي أوقعتها في تجربة الخطيئة ، وترى أنها سوف تلجأ أعتاب التوبة طلباً لخرقة الرب ؛ وهذا ما دفعها إلى رفض وصف ودع لها بأنها أفعى :

ودع : لا .. لا .. هل لي الصي

ملوية : كلا .. اسم لله عليك

هل لي لصي لصتي

زجت كف الله جا بين شباب التجربة

عرجت لكمة ، قلقة ، تفصل به الصفة

من يصد باب أكني ، يفر ربي لثبة^(٤٠) .

٨

ويحتل أروى المرتبة الخامسة في مجموعة الشخصوس كمياً ونقياً ؛ فقد استمر ملفوظها الشعرى مائة واثني عشر سطراً ، بنسبة ٦ ٪ تقريباً من مجموع أسطر المسرحية ، ولبست في الفصلين الثالث والخامس .

ودورها القصير نسبياً لا يأنى أهميتها في تعقيد الأحداث ،

والبساطة في تكوين شخصية السلطان شيء مستهلف منذ بداية الأحداث ، لتكون علماً صالحاً لاستيعاب التطرف في، واتق وعذرتك ، والتوسط في وحد . ورعا لاحظنا فيه - نتيجة لذلك - نوعاً من المجاوزة ورفق الكلفة ، حتى إنه ليسمح بمواجهته بالتقيد الذي يبلغ درجة الحدة أحياناً ، فنجد واقفاً يواجهه بحقيقة انهمازه الداخلي ألم عذرتك :

واتق : صديق إلى المصطب

رجل من معنك الطيب

نفاذ الفكر .. للمذا

معلمه بانيًا .. يهزم من الداخل^(٣٧) .

•

يجرياً أهدراً في طر البهجة ، ويعرمها في دنيا الأحرار
نحطنا بالحر العين ، ويتركنا في هذا العالم عرويين ، نجف
كأصناف ناسية ، وبهم حيلري .. ومساكين^(٣٨) .

•

ويجانب هذه الشخصوس ، تقدم للشرعية مجموعة من النكرات التي تلعب أدواراً هامشية تساعد في الكشف عن حقائق الأحداث أحياناً ، وعن طبيعة الشخصوس أحياناً ثانية ، والتمهيد للأحداث أحياناً ثالثة ، وقد حازت من الملقبوس الشرعي مائة وأربعة وثلاثين سطرًا ، بنسبة ١٠ ٪ تقريبًا . وهذا القدر الكمي يشير - بلا شك - إلى أهمية دورها في مجمل المسرحية ، والتصاعد بالدرامية حتى فيها هو جاني أو هامشي .

٨

لا شك أن النظر الكمي والكيفي في مجموعة الشخصوس قد كشف حل نحو مباشر عن طبيعة الأحداث ومدى تعقدها ، أو سهولتها ، كما كشف عن العناصر الفنية التي حققت هذا القدر الكبير من خواص البناء المسرحي . ولم يكن من الممكن تقديم كل ذلك إلا من خلال اللغة ، إذ هي الوسيلة الوحيدة لإنتاج أي عمل أدبي ، وعن طريقها يمكن للمبدع أن يقدم إبداعه . ومن ثم فإن منج الدراسة يقتضي رصد الجهد اللغوي لهذا العمل لتكتمل (القراءة اللغوية) الصحيحة .

فلنا في بداية هذه القراءة إن المسرح الشرعي يتميز بشفافيته لفته حتى يتاح للمتلقى أيًا كانت لغافته أن يتقربها إلى الدلالات التي تسبح ورواها ، أو تحلق فوقها . وهذا الخطاب المسرحي قد حقق قدرًا هائلًا من هذه الخصوصية ، فلم تكن هناك عثرات تعبيرية تعطل المتلقى عن المتابعة ، ولم تكن هناك تعقيدات تركيبية تغلق للمعنى أو تنفيه . وليس معنى هذا أن اللغة قد سارت في طريق محايد أقرب إلى اللغة الإخبارية للأفولة ، وإنما معناه أن اللغة كانت تتعامل في حرص مع الأبنية الجملية ، بحيث لا يكاد يتوقف عندها المتلقى ليتلوه خواصها الفنية ، حتى يغادرها سريعاً إلى التشكيل الجملي .

وقد حقق الخطاب قدرًا من شعرية بالتعامل مع الأبنية البلاغية (العدولية) ، فاستخدم ثلاثية وحس وأربعين استعارة ، ومائة وواحد وتسعين تشبيهًا ، وثلاثين وأربعين كناية ، مجموعها خمسمائة وأربع وثلاثين بنية ، بنسبة ٣٠ ٪ من البنية لكل سطر . لكن يلاحظ أن مجموعة على التي لها طبيعة انتشارية ، أي لا يتحقق لها وجود إلا بمجموعة من المفردات أو التراكمات ، وهذا يعني أن لها سيطرة شمولية على الخطاب .

وإذا نظرنا إلى النسبة مجردة لأدواتنا انخفاضاها الشديد (٣٠ ، ٣٠ لكل السطر) . وبين هذا الانخفاض الكمي والانتشار الكيفي نأخذ شعرة الصياغة المسرحية بخصوصيتها التي تجمع بين الصياغة الأدبية واللغة المحايدة .

ونأخذ شخصية (عكل) في نهاية مجموعة الشخصوس من حيث الكم ، فقد حازت ثلاثة وثلاثين سطرًا ، بنسبة ٥ ٪ تقريبًا من مجموع الأسطر ، تردت في البصليين : الرابع والخامس . وتتكشف خطورة هذه الشخصية بداية من تعدد الأسماء التي أطلقت عليها ، حيث تدخل الأحداث لأول مرة تحت اسم (الغريب) بكل معنياته من الشدة والنفرد ، ثم يتم نقله إلى إطار جليل (بركة الذهب) ، بكل معنياته من الاستشراق والتوشح والنفرد ، ثم يستقر ثالثة حل (عكل) بكل معنياته من اللوم والنداء والحقيث والشر . ووفقاً لطبيعة هذا التكوين تكون الشخصية أدلة في يد السلطة أيًا كانت ، سياسية ، أو فصلية ، أو دينية . وهذا ما يؤكد حواره مع عذرتك :

عكل : اسمي .. ساكون فراك .. داهيك .. سوطك للبطش

عذرتك : والطرف الآخر ماذا يبلغ ؟

عكل : في أصغر دائرة قاض للشر^(٣٩) .

إنها شخصية مفردة من كل عناصر الجبر ، وكأنها - حل نحو من الأنحاء - كانت الجانب اللزني من شخصية عذرتك ، ومن ثم امتلكت داخلها قدرة انحرافية غير محدودة ، تصل إلى درجة توجيه النقد للشر فيما يتصل بالفرام والحلال .

عكل هذا يبلغ حل عذرتك في أن يتألم مكافئة ما قلده من عذمة جليته لا يقتل واتق ، وما يمكن أن يقدمه مستقبلاً من عذمت . ويدور بينهما حوار يكشف عن جوهر عكل الذي يعكس - في الحقيقة - جوهر عذرتك :

عكل : لا تلجئني للتصريح

أنت كذا .. بل لكفى خلق من ميتنا للمراضع

أعي باب الرحمة في على الأرض

تأليك هذا الأمر .. وأحياناً تنطق

عذرتك : تعني بعض المال

عكل : جف الملقن

أعي بعض رفدنا من مفروب البحر

أنا لا ألهم كيف يجرمها الشرع

انزعحه الأعراس إلى الجهر
الجهر .. أنت .. أنا
الجهر .. هذا الإنسان^(١) .

أما الطابع الغالب على ملفوظ عذروتك فهو الجاهلية التي تسمح
لبعض البنى الجمالية أن تحمل فيها ، مع احتفاظها بالقرب من ذهن
المتلقي حتى تتصله بالخطبة من أقصر الطرق الإبداعية :
عذروتك لوائك : صديقي .. إلى ألسنة أملاك
تفنى في أرض الله كما يفنى النور الماتج
تفتت من اللغات كما يفتت بغير
وتتم قير الدين كخزير في مزله
لا تطرق تلك آيات الله
ولا تمأ بتقليد الشرع^(٢) .

وتكاد تكون لغة الشخصوس حل هذا النحو ، مع مراعاة الواقع
البشري والفقائي لكل شخصية ويصل تناسق اللغة مع الشخصوس إلى
درجة انتمكس للمعجم اللغوي على الحوار في جملة المسرحية ، لبارية
وأزوي تلينان باليسحية ، ويث - فقط - التي شهدت الجلبت
الأكثر من الأحداث - بيتة مسيحية ، وشرورة الصديق الفني
تستلعي تسرب مفردات من للمعجم اللغوي إلى الحوار ، وقد ترد
من هذا المعجم إحدى وخمسون مفردة ، تكرر حول اسم الله
(الرب) ، أما أسماء المسيح (السيد - ابن الملاء) ، أو حول
أماكن العبادة : (للعراب - الخير - للميد - بيت الرب -
الميكال) ، أو حول رجال الدين المسيحي (الكهنة - الرعاب -
الرابعة - القديس - القديسة - الأنث) ، أو حول كتاب
المسيحية (الإنجيل) ، أو حول بعض المفردات (التسبيح -
الترانيم - القربان) ، أو بعض التماثيل المحفوظة (له للجد) .

أما للمعجم الإسلامي فقد ترد منه مائة وست وسبعون مفردة .
والنسبة بين المجموعين هي ٢ : ٧ تقريباً . والمنعش أن هذه هي
نسبة عدد الشخصوس المسيحية في المسرحية بالنسبة إلى عدد
الشخصوس الإسلامية أيضاً .

واللافت تدلخل للمعجمين على ألسنة الشخصوس ؛ فلم تكن
للمفردات المسيحية خاصة ببارية ولأزوي ، بل تعلما إلى وعد ووائت
وخلدوتك والمجموعات والجوقة ، وكذلك الأمر بالنسبة للمعجم
اللغوي الإسلامي .

أما النظرة في للمعجم اللغوي للمسرحية على الإطلاق ، فإنها تبدأ
برميد العنوان (البحر) بوصفه للدخل الرمزي لكل الأحداث ، أو
بوصفه خطلاً للمضمون الشمولي لها ؛ فاختيار العنوان جاء وازماً
لمجموعة الأحداث ، يحمل في طياته المرجع الوضعي أولاً ، ثم
يقدم مجموعة الدلالات الإضافية ثانياً ، من حيث كان العنصر

ويلاحظ - أيضاً - أن هذه البنى البلاغية لم تكن مفردة في
المجازية ، بل كانت قريبة من ذهن المتلقي على نحو لا يلجأ معه إلى
الاحتجالات التخيلية أو الوهمية للوصول إلى النتائج الدلالي - ورعا
كانت بنية الكتابة - لهذا السبب - أقل البنى تردداً بوصفها بنية
ثلاثية الدالية ، كثيرة الموارز ، تمجد الذهن إلى درجة معينة في
الوصول إلى نتائجها .

والمحافظة على درجة التردد في الخطاب كله لا تنفي وجود مناطق
معددة ، تتدخل فيها شخصيات بعضها ترتفع نسبة التردد ، كما
يحدث - غالباً - مع شخصية وعد ؛ إذ إن وظيفتها المسرحية لم
تفصل عن وظيفتها الجاهلية ؛ ومن ثم نجد معها ارتفاعاً في تردد
البنى البلاغية ، أو الإيصال بها في الخيال بما يتناسب الوظيفة الفنية
(شاعر) . وحديثه عن الشعر يوفج هذه اللغة التي تحمل إلى
الكتابة :

وعد : الشعر

رقة روح النظرة فوق العصر الأجد

سحر الكون الأوسع

الرقه ، والكزرة ، والنشمة سكزي ، واللفظ المسجد

أطراف من شعر الله ،

قصائد حب كتبت

الشعر

شارة أن بهذا المخلوق الأسمى

ومضات الروح الأسمى^(٣) .

لكن مع ذلك فإن الموقف المسرحي يفرض على الشخصية أن
تشكل لغتها على نحو خاص يتناسب للموقف بالدرجة الأولى ؛ فوجد
بكل لغته الكثيفة يحمل إلى المباشرة عندما ياجم تطرف واتن
وخلدوتك ، ومن خلال هذا المعجم يسقط في الحوار قضية معاصرة
هي قضية الأنظمة الشمولية - كما سبق أن أوضحنا - :

وعد لوائك : صديقي

الصوت الواحد في هذا العالم صوت خذل

اليعد الواحد يحمل للأبعاد الأخرى

إنذاراً بالقتل

للمجتمع المتعلق بسقم وعلى^(٤) .

وعلى هذا النحو يأتي ملفوظ واتن - في جملة - مشعباً بالدوال
التي تحمل مضموناً شكرياً أو كلامياً أو فلسفياً :

واتن : ما أحسب حين الحق

المعلم عملة الإنسان

المعلم .. الريان .. القيد ، الحلو ، الملوغ

بالكشف ويقتوي

في هذا الجسد المائل من أرباع وغياطات وأساطر

أصل إلى الرب

للشروب - الشلال ، أو حول البية المكتانية لياه : البئر - النهر -
اليم - البيرج - الشط - الرثا - القنبر - المياه ، أو حول ما
يصل به ويشمل فيه : الفرق - السفن - الصيد - البياحة -
الريان - الأضرحة - السك - الزروق ، وقد يتصل المعجم بالآخر
للملأى : الملوحة - السقا - الرى - العشن - الظما .

وإذا كان البحر عند جسد الرمز الدال في الخطاب جملة ، فإنه من
ناحية أخرى كان مشاركاً لغيره من الحقول الدلالية في إنتاج هذا
العامل للسرى ، وتشكيله درامياً ، لأنه لا مسرح بلا درامية ، ولا
درامية بلا صراع ، ولا صراع بدون تصادم على المستويات كافة ،
صياغياً وحديثاً . وأعظم هذه الصدامات الصياغية هو ما كان بين

التجسيد والتجريد ، الذى انتشر في كل مناطق الحوار تقريباً . ومع
ذلك فقد كان من الواضح تغلب ظواهر التجسيد بحكم سيطرة
الصيغة الفعلية في جملة الخطاب ، حيث بلغت الأمثال فيه ألفاً
وثلاثمائة والثنتين وثلاثين فعلاً ، يميل تردد يبلغ فعلاً ، واحداً لكل
سطر تقريباً ، وهى نسبة مرتفعة إذا أدركنا أن هناك مائتين ورواحداً
وأربعين سطرًا يتكون السطر فيها من كلمتين فقط ، وأن مائة
وتسعة أسطر يتكون السطر فيها من كلمة واحدة ، وأن ثلاثين
سطراً تكاد تخلو من الدوال لاحتياجها على الأصوات المساعدة ، أو
على الدوال النقصية الدلالية ، كالمساهمة والإشارة والوصلات ، أو على
حروف اللمازى ، كالاستفهام والتثنية ، وكلها لا تنتج معنى إلا في
السياق . ودور هذه الأمثال - درامياً - قائم من تعدد أزمانها بين
الماضى والحاضر والأمر ، وتمدد حوافها : حقل الكينونة ، حقل
الإدراك ، حقل الغاية ، حقل الموت ، حقل الصوت ، حقل
اللاء ، حقل الضياع .

وفي مقابل هذه الكثافة الفعلية نجد مواجهة تجريدية بالاحتياج
على معجم (المصادر) التى تردت أربعاً وتسعين مرة ،
بنسبة تردت تصل إلى ٢٥ ، من الدال لكل سطر ، بمعنى أنه إذا كان
التجسيد قد حقق لنفسه وجوداً مكتملاً في كل سطر ، فإن التجريد
قد واجهه بوجود جزئى يحافظ على درجة التوتر التى تشمل الصراع
أو تردد من حقله .

ولم يكن هذا التشكيل الصياغى صاحب السيادة المطلقة في
مناطق الصراع المختلفة ، بل إن طبيعة هذا الخطاب الذى يتنمى
إلى التاريخ ، تم تجهيزه على إسقاطات معاصرة ، تحمل التصاميم بين
الزمان والزمان ويؤدى دوراً رئيسياً في هذا الخطاب .

والنظرة الإحصائية تشير إلى تردد مفردات للمكان ثلاثمائة وستة
وعشرين مرة ، ومفردات الزمان مائة وثلاثين مرة ، وهو ما يعلن
عن غلبة الواقع . للمكان ، ويتدخله المباشر في صناعة الأحداث ،
وبخاصة إذا أدركنا اتساع مفردات هذا الحقل ، لتشمل سبعة
وستين دالاً ، تجمع بين المعجم مثل (البلاد - الوطن - الشرق -
الدنيا - الأرض - السه - الكون - الصحراء) ، والمخصوص
مثل (للجنة - مصر - حكا - بغداد - أشقيه - العين -
قط) ، وبين الخارجى مثل (البستان - الطريق - الغابة -

الفاعل في تعقيد الأحداث ، ونقلها من لخط الطول المكثف ، إلى
خط العمق المحد . فرحلة الشرق لا يمكن أن تخرج من العدم إلى
الوجود إلا بتجل دال البحر بما هو وسيلة اتصال وانفصال على
صعيد واحد ، كما أن التفاه الشخص لا يمكن أن يتم درامياً إلا
عن طريق هذا الدال أيضاً ، وإلا كيف يلتقى وعد مجارى ، وواقع
بارى ، ومبارى وأروى يخترق ؟ وكيف يمكن تحول دارية من
بيتها المكتانية إلى بيتة أخرى في بلاد الأندلس ؟ لا يمكن أن يتحقق
شئ من ذلك إلا بأداء (البحر) لدوره الوضعى .

أما على مستوى الرمز فإن (البحر) يقدم مجموعة من الدلالات
الإضافية التى تعمل على تصعيد درجة التوتر في الحوار ، ودفعة إلى
الشفاية أحياناً ، والكثافة أحياناً أخرى ؛ فهو للمعجم الأول في
تأكيد شاعرية الصياغة بتحويلها من المباشرة إلى غير المباشرة ، حيث
لم تقتصر الأمر على العزوف فحسب ، بل إنه تردد في جسد المسرحية
إحدى وثلاثين مرة ، فضلاً عنه مجموعة تحولاته الدلالية التى أحلته
إلى كائن حى يتابع ويشترك ، ويعقد الصداقة ، وينجز الوعد ،
ويقدم الوعد ، وينشر الذواية والإغراء طلباً للرحلة الداخلية
والخارجية ، كما يكون وسيلة الهروب في المكان والزمان ، بإمكاناته
في الفصل والوصل .

وفي جانب آخر نجد (البحر) يحمل مفهوم اللغة ، ويمثل
قدراتها ، وله عواصم الانتقال من حقله اللغوى إلى عوالم الغير ليجل
بإسهامه إلى مناطق السحر والخيال ، كما يهيئ بهج إلى عالم الفزع
والظلام . وتصل حقيقة التكوينية شعراً إلى التفاعل الحاد مع
(الرمل) بوصفها طرفين متناهيين يمثلان تفتتين متباينتين ؛ فإنما
كان البحر حلاً لمصيرين أساسيين هما الأمان والمخطر ، فإن
الرمل يحمل في جولها الضياع والهلاك . وأظن أن هذا التفاعل هو
الجوهر الصراعى في المسرحية كلها . وما أن وعداً قد اختار ضمنا
جانب البحر ، فقد توحده به كما توحده مجارى ، إحصلاً عن تنمياها
لأحد طرفي التفاعل ، إذ تنتهى الأحداث بغياب مجموعة للشخص
فيها عدا وعداً ومبارى والبحر . وإن حرص وعد على اصطحاب جثة
واقف معه حتى بعد موته كان رمزاً إلى حرصه على التمسك بالعقلانية
مهما بلغت درجة ضعفها .

وهذه النظرة إلى عالم البحر - لا شك - تحمل موروثات
رومانسية ، كان البحر فيها رفيق كثير من شعرائها ، بل كان فيها
وعاصم الذى يسقطون فيه ذنوبهم ، ويعيشون - من خلاله -
عالمهم الباطن .

ولم يفت تأثير هذا الدال على تردده بنفسه ، بل إنه تجاوز ذلك
إلى نشر مفردات من معجم الله توسع من دائرة سيطرته الدلالية ،
وتنتشرها في كثير من مناطق الحوار ؛ فقد تردت من هذا المعجم مائة
وثلاث وعشرون مفردة متصل بالبحر بطرق مباشر أو غير مباشر ،
أدت وظفتها الدلالية على مستوى الحكائية ، أو على مستوى
الحوار . وتندرج المفردات حول الله مباشرة : الله - التبار -
الأمواج - القطرة - المطر - الغيضى - النقى - الرشفة -

متن الخطاب وعلمه على سواء .

واتساع الحقل على هذا النحو لا يعبر عن اتساع بيئة الأحداث ، بقدر ما يعبر عن اتساع مساحة الفكر الفكري لمجموعة الشخصيات . كما أن هذا الاتساع يعطى بالحدودية الزمنية ، ليس في كم الدوال فحسب ، وإنما في اتساع الحقل الأول وبحسبوية الحقل الثاني ، الذي لم يحترق على ثمانية وعشرين دالاً ، تدور بين الزمن للطلق (التاريخ - الزمن - الأبد - السرمد - الخالد - الوقت) ، والزمن للقيدي (الشدة - العمق - الماضي - الآن - اليوم - الشهر - الأسبوع - الدقيقة - الثانية) ، وبين الزمن المرتبط بظواهر الطبيعة (الربيع - الصيف - الخريف - الشتاء - الليل - النهار) ، والزمن المرتبط بالتحويلات الرجوعية (الشباب - العمر - الموسم - العصر) .

ويصل التصادم اللغوي إلى قمت بتدخل بنية التقابل التي تردت في الخطاب اثنين وستين مرة ، لتصل انتشاراً لظهور داخل الحوار من ناحية ، والأحداث من ناحية أخرى . وتكاد المقابلة تنطوي الواقع للسطح بالشخص ، كما تنطوي أبعادها الجانبية . فالواقع يتصادم فيه (الظلم - الرضى) ، و (الشرق - الغرب) ، و (العرس - اللثام) ، و (المغفولية - الفكر) ، و (النار - الرماد) ، و (الليل - النهار) ، و (اللطيف - الملعون) ، و (السماء - الأرض) ، و (اليوم - الأسبوع) ، و (الآن - الغد) ، و (البستان - القفر) ، و (ليل - نهار) ، و (الواحد - الكل) . أما الشخصيات فهي داخلها يتصادم (الصمت - الصوت) ، و (السر - الكشف) ، و (التفكير - الانفعال) ، و (التسلية - الحزن) ، و (العرس - الجسور) ، و (الاضطراب - السكينة) ، و (البهجة - الحزن) ، و (الحياة - الموت) ، و (العقل - القلب) ، و (الرغبة - الحرمان) .

وقد يقع التصادم بين الدخول والخارج (العقل - الشرع) ، و (التنوير - التهلكة على اللغات) ، و (الكتمان - الانكشاف) . وقد يكون قائماً على الجمع بين السلب والإيجاب : (أرجع - لا أرجع) ، (إقبال - غياب) ، (نور - انطفاء) ، (بقاء - ذبول) ، (يخلق - لم يخلق) .

(الواحة - السوق) ، و (الداخل مثل (القلب - الداخل - القيو - الكهف - الفاع - البحر - السحاب - الجب) ، و بين المبهج مثل (الجنة - الحان - الفردوس - القصر - العرس) ، و (الكتيب مثل (النورستان - القبر - اللثام - التابوت) ، و بين أماكن الحياة اليومية مثل (الدرب - الأروقة - الأرصعة - الشاطئ - الجبل - الوادي - الفراه - الحصى - الدار - الحيمة - البيت - الموجد) ، و أماكن العبادة مثل : (الدبر - للحراب - للميد - بيت الرب - الهيكل) . وقد تكون ذات دلالة مكانية مطلقة مثل (تحت - خلف - فوق) .

وتتجول مجموعة التقابلات إلى تقابل مركزي يشدها جميعاً نحوه ، لورتلز إنه يضيئها جميعاً لتنتشر في مناطق الخطاب المختلفة ، ونعني بذلك التقابل بين (البحر - الرمل) بكل ما يحمله من مواضع ورموز ، وبكل ما يحمله من اسقاط أو دلالات مباشرة ، وبكل ما يحمله من رموز ثقافية وحضارية .

وحل هذا النحو كانت بنية التقابل فاعلاً في تشكيل درامية اللغة ، ومن ثم فاعلاً في درامية الحدث ، ثم كان لها دورها الأساسي في الميل بالغة إلى جانب الشعرية ، بظلالها من التسطيع إلى التعقيد ، ومن البعد الواحد إلى الثنائية ، وهي بعض ظواهر الشعرية في مستواها الغنائي ، ثم في مستواها الموضوعي .

وهذه المتابعة اللغوية تقتضي رصد مفردات بينها ، لم يكن لها تردد مرتفع ، وإنما كان لها تأثير بالغ في تشكيل النتائج الكلية للمسرحية على مستوى الشخصيات ، وعلى مستوى الأحداث ، وهي مفردات : الحب - الحكمة - العدل - الرحمة - الحرية . فقد كاد حضورها المشع يشد إليه خطوط الأحداث ، وأفكار الشخصيات ، ويعلم من العنصر المستهدف الذي يسعى الخطاب إلى قوله درامياً .

والحق أن المتابعة اللغوية تحتاج إلى قراءة تكاملية تتناول بظواهر أخرى لها خطورها في البناء الإبراهيمي ، والبناء التركيبي ، كرسد المعجم الأثري ودلالاته الفنية ، ورسد ظواهر التناسل بين هذا الخطاب والمسرح المللي ، وبينه وبين النص القرآني ، ثم رصد ظواهر التضمين الشعري والنثري ، إلى غيرها من البنى التي تشكل

الهوامش

- (١) مسرح آتش فايد - الأعمال الكاملة (مترجمة البحر) . هجر للطباعة
وانشر والتوزيع والإعلان سنة ١٩٨٩ : ٧٣٣ .
- (٢) السابق : ٧٥٩ ، ٧٦٠ .
- (٣) السابق : ٧٧٣ ، ٧٧٤ .
- (٤) السابق : ٧٨٨ ، ٧٨٩ .
- (٥) السابق : ٧٣١ .
- (٦) السابق : ٧٧٣ .
- (٧) السابق : ٨٣٢ ، ٨٣٣ .
- (٨) السابق : ٧٦٥ .
- (٩) السابق : ٧٨٣ .
- (١٠) السابق : ٨٢٤ .
- (١١) السابق : ٧٨٢ .
- (١٢) السابق : ٧٥٨ ، ٧٥٩ .
- (١٣) السابق : ٧٧١ ، ٧٧٢ .
- (١٤) السابق : ٧٦٦ .
- (١٥) السابق : ٨٣٦ .
- (١٦) السابق : ٧٥٣ ، ٧٥٤ .
- (١٧) السابق : ٧٥٣ .
- (١٨) السابق : ٧٥٢ .
- (١٩) السابق : ٧٥٧ .
- (٢٠) السابق : ٧٩٢ .
- (٢١) السابق : ٧٩٥ .
- (٢٢) السابق : ٧٧٣ .
- (٢٣) السابق : ٨٣٠ .
- (٢٤) السابق : ٧٩٩ .
- (٢٥) السابق : ٧٩٧ .
- (٢٦) السابق : ٧٩٦ ، ٧٩٧ .
- (٢٧) السابق : ٨٣٣ .
- (٢٨) السابق : ٧٤٥ .
- (٢٩) السابق : ٨٠١ .
- (٣٠) السابق : ٨١١ .
- (٣١) السابق : ٨١٢ .
- (٣٢) السابق : ٨١٧ .
- (٣٣) السابق : ٨٠٤ .
- (٣٤) السابق : ٨٢٧ .
- (٣٥) السابق : ٨١٩ .
- (٣٦) السابق : ٨٢٢ .
- (٣٧) السابق : ٨٠٣ .
- (٣٨) السابق : ٧٩٩ .
- (٣٩) السابق : ٧٩٩ ، ٨٠٠ .
- (٤٠) السابق : ٧٤٦ .
- (٤١) السابق : ٧٩٧ .
- (٤٢) السابق : ٨١٣ .
- (٤٣) السابق : ٨١٦ .
- (٤٤) السابق : ٨٢١ .
- (٤٥) السابق : ٧٨٠ .
- (٤٦) السابق : ٧٨١ .
- (٤٧) السابق : ٨٣٦ .
- (٤٨) السابق : ٧٨٤ .
- (٤٩) السابق : ٨٣٨ .
- (٥٠) السابق : ٨٤١ .
- (٥١) السابق : ٨٤٢ ، ٨٤٣ .
- (٥٢) السابق : ٧٨٤ .
- (٥٣) السابق : ٨٣٠ .
- (٥٤) السابق : ٨٤١ .
- (٥٥) السابق : ٧٩٠ .
- (٥٦) السابق : ٧٥٤ .
- (٥٧) السابق : ٧٥٢ .
- (٥٨) السابق : ٨٢٢ .
- (٥٩) السابق : ٨٢١ .
- (٦٠) السابق : ٧٥٦ ، ٧٥٧ .
- (٦١) السابق : ٧٧٢ .
- (٦٢) السابق : ٧٥٣ ، ٧٥٤ .
- (٦٣) السابق : ٧٩٧ .

محمد عبد الطيب

عروض كتب

«الجنود الموسوي» تاريخية لحركة الإحياء،

قراءة في كتاب (قصيدة المنفى)

تأليف: مدحت الجبار

معرض: عبد العزيز موان

شغلت عملية القراءة - المشتعلة في الملاقة بين القارئ والكتاب - كثيراً من المفكرين والفلاسفة في القرن العشرين. وما لا شك فيه أن هناك دينامية من نوع خاص تحدث نوعاً من التفاعل بين القارئ والنص. وهذه الدينامية ليست أحادية الاتجاه؛ ففي حين يساعد النص قارئه على اكتشاف العالم ويمنحه فرح الظن اللذيذ، فإن القارئ نفسه يبعد إنتاج النص، ليصبح كل نص ملكاً خاصاً وخاصاً للقارئ. وهنا كان على رولان بارت أن يعلن اكتشافه الشهير عن (موت المؤلف).

ويكمل تزفان تودوروف التصورين السابقين من خلال نظريته في القراءة، التي يفترض فيها وجود ثلاثة أنواع تقليدية من القراءة، هي: الإسقاط والتعليق والشاعرية. الأولى تهتم بالمؤلف أو المجتمع (أو شيء خارج النص يسمي الناقد)، والثانية مكتملة للأولى؛ فلما يسعى الإسقاط إلى التحرك عبر النص وخلفه، يسمى التعليق إلى البناء داخل النص، وهو ما ندعوه بالتفسير. أما الشعرية فيبحث في الجاذبية العامة في الأعمال الخاصة^(١).

عل أننا يمكن أن نضيف إلى الأنواع التقليدية الثلاثة السابقة - الإسقاط والتعليق والشاعرية - نوعاً رابعاً يمكن أن نسميه بـ «الاستكشاف». والقراءة الاستكشافية للنص - بوصفها أساساً قراءة نقدية - لا تتعامل مع ما قاله النص، لكنها تستنطق ما لم يقله. أي أنها قراءة مكتملة للموضوع، بإعادة النظر إليه من زوايا غابت - قسراً أو سهواً - عن المؤلف.

وتأتى صعوبة التعامل مع النص النقدي عموماً من أن النقد ليس ملحفاً سطحياً للأدب، وإنما هو قريحته الضروري؛ فلا يمكن

إن الملاقة بين القارئ والنص ذات بعد خاص، لكن هذا البعد يستحيل إلى أفق مقترح من خلال شبكة معقدة من الملاقات بين القارئ والنص، خصوصاً حينما يكون هذا القارئ ناقداً؛ فالناقد لا يستسلم عادة لفرح الظن اللذيذ، بل هو - على العكس - يقاومه؛ فهو لا يتفاعل مع النص فحسب، بل يتحرك خلفه وعبره؛ يحلل الأسباب ويعيد ترتيب النتائج؛ يهدم النص ويعيد تأسيسه مرة أخرى.

وإذا كانت الملاقة بين الناقد والنص الأدبي معقدة، فلماذا بالضرورة شائكة بين الناقد والنص النقدي، وتنعكس تصور تودوروف أن «نقد النقد تجاوز لكل الحدود»^(٢).

ولوسيان جولدمان يصور الملاقة بين الكتاب والمخاطب - عموماً - بأنها «لم تعد علاقة سلبية؛ فهي ليست علاقة بين إنسان (الكتاب) وشيء (القارئ غير المتفاعل)، أو بين شيء (الكتاب) وشخص (الكتاب / القارئ المتفاعل)، وبالتالي فإنها علاقة فاعلة وإيجابية»^(٣). أما القراءة - بحسب رولان بارت - فلها «تصبح كتابة على الكتابة، ونقاً يضاف إلى النص»^(٤).

● بعد سوسيو- تاريخي، ينطلق من الارتباط بين الواقع والزمن .

● بعد فردى ينطلق من خيال الفنان وتميزه .

وعند دراسة حركة ما يجب عزل البعد الفردى مؤقتاً ، والتركيز على البعد السوسيو- تاريخي .

ومن المؤكد أن الباحث يتفق معنا (نظرياً) في التصور السابق ؛ إذ إنه يقرر أن «الدخول إلى القصيدة من خلال تحديد مفهوم المثنى يعني أننا نحدد القصيدة بمفهوم المثنى أولاً، ثم نقوم برصد خصائصها ؛ إذ إن المدخل المفهومي / المضمون يسبق المدخل الجليالى الفنى ؛ لأن المدخل الثانى عسلة منطقية للأول في هذا السياق الخاص»^(١) . وعلى الرغم من هذا الاتفاق النظرى ، فإن مدحت الجيار لم يعزل كثيراً على الجانب السوسيو- تاريخي لدراسة الظواهر الخارجية التى أحاطت به (قصيدة المثنى) عند التحليلات العملية . ومن المؤكد أن تعمق الباحث في هذا الجانب كان سيؤدى إلى سير أغوار جانب مازال بكرة من شعر رواد الإحياء .

إن دراسة قصيدة المثنى عند رواد الإحياء كان من الممكن - من خلال البحث - أن تصل إلى نتائج مهمة ، تتعلق بالثوابت التى تفرضها : وحدة التجربة - الإطار الزمنى - البعد المكاني ، بما يتفق المجال لاستنباط (قوانين الوجدان) - إذا جاز التعبير - التى تسهم في تحليل المقدمات المتداخلة ، للوصول إلى نتائج لثنائية العلاقة : النص / الواقع . فالواقع الاجتماعي والتاريخي لآثر ما «إنما هو واقع كتابة وإشارات وتؤلفه»^(٢) . لكن مدحت الجيار تعامل مع الآثر وجاوز الإطار . ويعنى آخر ، كان ما يعنى به . هو النتائج (القصيدة) لا المقدمات التى أدت إليها (المثنى) ، والى لا يمكن تجاهلها ؛ إذ لا يمكن الفصل بين السبب والنتيجة . فالفننى فعل له جوانبه التاريخية والاجتماعية ، ناهيك عن ردود أفعاله النفسية والعاطفية .

وما يؤكد التصور السابق أن حركة الإحياء - بوصفها حركة شاملة - لا يمكن تجاهل النظر إليها تاريخياً وحضارياً واجتماعياً . فحين كانت الخلافة العباسية - بوصفها واجبة المذات الإسلامية في مواجهة الآخر الأوربي - تشبه رجلاً مريضاً يحتضر على المستوى السياسى ، كان هناك مريض آخر يحتضر على المستوى الثقافى (الشعر) ، وتجري محاولة لبث الفتوى في جسده مرة أخرى . إن إحياء الشعر العربى - تاريخياً - كان هو البديل الوحيد الممكن والمتاح لمواجهة النموذج السياسى الوائى . وكان الإرادة التاريخية لتعاقة الموروث من الممكن أن تكون نداءً للإرادة التاريخية لسياسة الوائى الغزوى .

وحين يتعلق الحديث بفكرة الثغى ، فإن مدحت الجيار تصور بداية - ونحن لا ننقض معه - أن حوار الشاعر المثنى يزداد مع الآخرين ؛ لأن الآخر سبب أزمنة وثغى ، وهو في اللحظة نفسها هذه الذى يغاطبه ويرجو تعاطفه ؛ لأن هذا التعاطف الإنسان يعطى الشاعر قوة يواجه بها أزمنة وأسباب ثغى . وهذا التناقض

لنص الأبد أن يقول حقيقته الكاملة إلا من خلال النص النقدى . ومن هنا يحدث تداخل بين النص النقدى والنص الأدبى ، وتصيح أبة قراءة ثالية نوعاً من «تقد النقد» ، وإعادة لإنتاج أزمتين : أزمة إقامة حوار مع النص الأدبى ، وأزمة الدخول في تناقض مع النص النقدى (القرين الضرورى) .

ومن خلال التصور السابق ، تصبح قراءة كتاب (قصيدة المثنى - دراسة في شعر رواد الإحياء) تجميداً للأزمة السابقة . فقراءة مثل هذا الكتاب لا تصبح مجرد إعادة «إنتاج نص» حسب مفهوم رولان بارت ، كما لا تكتفى «بالإسقاط» أو «التعليق» حسب نظرية القراءة عند تودوروف ؛ لأن الأمر يتطلب فصل النص الناقد (الكتاب) عن النص المنقود (تراث الإحياء) ، حيث يتجسج عن هذا الفصل :

● نص منقود : غائب حاضر ، حيث يتم تكثيف حضوره من خلال غيابه .

● نص ناقد : يصبح شاهداً يتوب بحضوره عن غائب .

وتصبح كل قراءة للكتاب نصاً جديداً يتجدد بين الغيبة والحضور . ولأن «قصيدة المثنى» أرض بكر ، لذلك ستكون القراءة التى تتسلق بها للمحاور مع النص والتراث ، هى بمثابة قراءة استكشافية .

وفى محاولة لتجاوز الحدود من خلال قراءة كتاب (قصيدة المثنى) ، نجد - بداية - أن مدحت الجيار يقسم بحثه إلى : مقدمة ، توضح أسباب اختيار الموضوع وأهميته ، وبابين : ينقسم كل منهما إلى فصلين :

فالباب الأول : يتناول الأطر النظرية العامة للبث ، ويدرس شعر المثنى عند الطهطاوى ، فيجبل :

الفصل الأول : حول الأطر النظرية لشعر المثنى .

الفصل الثانى : شعر المثنى عند الطهطاوى .

أما الباب الثانى فيدرس حول شعر المثنى عند البارودى وشوقى ، فيدرس :

الفصل الأول : شعر البارودى .

الفصل الثانى : شعر شوقى .

ويتمهى الكتاب بخاتمة .

وكتاب (قصيدة المثنى) محاولة لإقامة حوار مع التراث القريب (تراث الإحياء) من خلال النظر إليه من زاوية (المثنى) . وتحديد زاوية النظر إلى التراث مسبقاً عادة ما يحدد نتائج هذا النظر . فالمرور لدراسة اتجاه أو عصر أو جنس لثغى ، هو إمكانية استنباط القواعد العامة التى تحكم في أدبية الاتجاه أو العصر أو الجنس ، بما يمكن الاتفاق عليه . ويعنى آخر ، أن مرور الدراسة لاتجاه أو حركة - بدءاً من التشكل ووصولاً إلى النضج - هو الوصول إلى الثوابت التى فرضت طبيعة الموضوع على الدرس ، لا التغيرات التى تحددها الفروق الفردية أو التاريخية أو المكانية . . . إلخ . إذ إن لكل اتجاه (أو حركة) بملين :

الذي يمكن أن نلجج امتداداً له في قصيدة المتن في شعر رواد الإحياء .

ولعل العلاقة بين الدهر والفي المكان - التي لم يغفل بها البحث كثيراً - هي واحدة من أبرز سمات التراث النفسي العربي . وتلك العلاقة تتضح من خلال حادث (القحط) ، ذلك الحادث و الترتيب المجهد . وهو الصورة الفانجسية التريفة من حين إلى آخر على حياة العربي . فالقحط هو الصورة التي تشخص تحققت مستمراً لنعل الدهر . وهذا القحط هو الذي كان يبلغ العربي إلى الأرحام داخل المكان ، أي إلى المئات البعيدة والعديدة . لذا ، أصبح الشعر العربي شعر البكاء على الطفل . ومن هنا ، ارتبط الدهر - السبب للقحط - بالفي المكان ^(٩) . ولأن الدهر فيه جزء من الزمان ، فقد أصبح في العربي أحياناً داخل المكان ، وغالباً داخل الزمان . للمكان ظل الزمان داخل ذاكرة العربي انتقاء ، وللمكان انصافاً . لقد كانت الضمراء - مسرح الفي المستمر - ومن بعدها الذاكرة التاريخية و تطبع سكانها بيل إلى التجريد . لذا فإن العربي يتنقل في العالم حاملاً معه نخلة مجردة وظلمة . وهنا فإن حمسه يحمل على استحضار الغالب عبر استنطاق الأثر ^(١٠) . إن النخلة المجرى والظلمة ليست الفصيدة - كما يصور البعض - لكنها ذكرى المكان داخل المتن الترحلي الدائم ، كما أن استنطاق الأثر هو محاولة انتقاء خطرات الدهر ، لاستنتاج ما آلت إليه صورة الغالب .

والتصور السابق للعلاقة بين فكرة (الزمان / الدهر) وارتباطها بمفهوم الفي في الذاكرة الشعرية العربية ، هو الذي أدى إلى نتيجة غريبة في الأهمية في شعر رواد الإحياء ، ذلك الشعر الذي لا يختلف على كونه محاكاة للمثال الجاهل أكثر منه نموذجاً معاصراً . وهذه النتيجة تلخص في أن هذا الشعر تعامل مع المتن بوصفه نتيجة ، دون أن يتطرق إلى أسبابها . وقد أدى ذلك - من ثم - إلى تقبل فكرة الفي بما هو نوع من تصريف الدهر ، ذلك المعنى (الملخص) الذي يطغى بيل لتحمل كل أخطائه الواقع التاريخي . وهذا أدى بدوره إلى أن يكون فعل الفعل فجأة المتن ذا معنى ميتافيزيقي ، يجلو - أو يتجاهل - الأسباب السياسية والاجتماعية والتاريخية التي آلت إليه :

(أ) بالنسبة لرغامة الطهطاوي ، فشره في المتن كان مليئاً بـ « عبارات غريبة ، كالزمان والقضاء والقدر ... كما تشيع عبارات التنبؤ والتعصير والمراجعة » ^(١١) .

(ب) بالنسبة لمحمود سمي البارودي ، نجد أنه في قصائد المتن « يعلم اللامعين ، ويعرض بلشامتين والشائين ، ويطعن التتبع على الدهر والقدر وخيلة الصديق » ^(١٢) .

(ج) أما بالنسبة لأحد شوقي فيكتشف البعد المأساوي الذي يفسر الهزيمة بفعل (القدر / الخط / الدهر) بدلاً من الكشف عن الأسباب للحادثة هذه الهزيمة ... الأمر الذي يكشف عن تواصل تراثي / فكري على مستوى الرؤية الفنية عند

ظاهري في دور الآخر ، بمعنى أنه سبب الأزمة والفي ، وأيضاً وسيلة لمواجهة تلك الأزمة وذلك الفي . وهنا لا بد للشعر من أن يجاوز التفسير والفردية إلى التصوير والجمالية ؛ لأن « وظيفة الشعر أن يتحرك الإنسان في جموعة ، وأن يمكن (الأنا) من الاتحاد في حياة الآخرين ، ويضع في متناول يده ما لم تكنه ، وما يمكن أن تكونه » ^(١٣) ، مستنداً في ذلك إلى تصور إرنست فيشر عن ضرورة الفن . وهنا يقع المؤلف في نوع من الخلط سببه عدم التفرقة بين الآخر المتشغل في (الأنا / الجمعي) والآخر المتشغل في (الهو / الضد) .. الأول داخل المتن ، والثاني حدود هذا المتن .

ثم يتنقل الجليار لتحديد مفهوم المتن ، فيقرر أنه مفهوم عام ومتسع ، إذ تتداخل معه مفاهيم الانزباب والفرة والمجرة ، كما يتداخل فيه الفي الاختياري بالفي الإجباري من السلطة السياسية ، سواء أكانت أجنبية أم محلية . فالفي - عند الجليار - هو ظرف استثنائي ، يوارى (الوطن / المكان) عن عين الشاعر ، ويرثه « عبر الزمن - لتجربته الخاصة ، ولذكوراته التي تشبه الحبل السرى ، والتي تربطه ببلكان / الأم . وهنا يقف البعد الثاني للمتن (الزمان / الدهر) موقف الأعداء والمقلد . لذلك تتحد دلالات الزمان والدهر مع دلالات القضاء والقدر الذي لا يملك الإنسان منه مفراً . وهنا أيضاً يتحول (الزمان / الدهر) إلى حدو باليومية ؛ فيصبح معنى السجين والفي إلى (الغد) هورغبة في تحريك الزمان إلى أمام ، لينفي معوقات الحضور على الحرية .

ورصد الجليار لفكرة أن المتن داخل الزمن يكون بدلاً من الفي داخل المكان ، يكون صحيحاً دائماً في ظل سيادة الذاكرة التراثية على الدهن العربي ؛ تلك الذاكرة التي تقترب من أن تكون كينونة جمية . فالذاكرة التاريخية تشترط عادة داخل ماضيها ، وتداخل ماضئها حول نفسها من أسباب البقاء ؛ فهي ذاكرة متحصنة بالزمن ، وهي أيضاً حصنة ضد الزمن . وعلى ذلك فالزمن من أن المتن - في تراث الإحياء - يتم داخل المكان ، إلا أن قصيدة المتن تعاملت مع الفي على أنه في في الزمان ، أي نوع من المعارضة النفسية - وهي أساس المعارضة الشعرية - لنموذج المتن الجاهل ، الذي يركز أساساً على الفي داخل الزمن ، الذي ينبو عن الدهر . فجوهر التجربة الجاهلية - التي يتم معارضتها نفسياً وفيها في قصيدة المتن - « تقوم كلها على أساس الصراع ضد الدهر . هذا المصطلح الروحي الحضاري الشامل إنما يرمز في تناولاته المباشرة إلى ذلك الفعل الشامل الحق ، الذي يعظم أحداث الوجود ويوجهها وجهات غامضة ، ويدفع بالإنسان تحت ظلالها إلى مصائر فاجئة دائماً . فالدهر بهذا المنظور أشمل من القدر ليساً على مفهوم الزمن ، ففيه من القضاء جميع الجاهلية التي لا مفر منها ، وفيه من الزمان كللك تقليب وتغييره لأحوال الكائنات ، وفيه من القدر غموض المصدر ومفاجأة الصدفة ، ولا معقولة التسلل إلى الأسباب والتتبع . ونتيجة لهذا التصور عن الدهر ، نشأ مفهوم بطلان الوجود في الشعر العربي » ^(١٤) ،

السبب للمفارقة والنفي وتغريب اللغات عن واقعها وسياتها الحضاري . ومن ثم فإنه يصل بنا إلى طبقة اجتماعية ذات مصالح في الاستمالة بالتراث ، وتأكيد تميزه ، والحوار معه ، لأنه يمثل ركيزة لها ومويراً للحكم (في حالة السلطة) .

وبالرغم من الطرح السابق ، نجد أن البحث تعمق في تحليل (قصيدة للنفي) ، بوصفها ظاهرة أدبية ، واكتفى بالرصد لها بوصفها ظاهرة ثقافية أو اجتماعية أو توثيقية أو سياسية . . . إلخ . ومن ثم أصبح ما توصل إليه من نتائج في حاجة إلى تحليل ، يردّه إلى أساليب الحقيقية . ولعل تلك الأسباب هي التي تطرح سؤالاً ملحاً : لم حركة الإحياء في هذه اللحظة التاريخية ؟

لقد كانت لعبة التوازنات في حبة ما بين الثورة العربية (١٨٨٢) وثورة الشعب عام ١٩١٩ ، هي التي تحكم عملية التشكل الأولى لجذور حركة الإحياء ، من خلال تفاعلها مع الواقع . فبعد أن عاد شوقي من بعثته العلمية في فرنسا لدراسة الحقوق ، وكان ذلك في عام ١٨٩٣ ، نجد أنه قد « اقترب من اللعبة الخفية » ، وأصبح من شعراء البلاط ، بل شاعر البلاط . ولأن البلاط كان في هذه الحقبة وطنياً (١١) ، ويميل إلى إقامة علاقات طيبة مع الشعب ومع زعماء الشعب ، اتصل شوقي بهؤلاء الزعماء ، واقترب منهم . وكان لابد أن يتوازن البلاط - وهو يقف ضد الإنجليز للمحتلين - بالوقوف مع الخليفة التركي ، وأن يفسح المجال لحلول شعبية وإسلامية في الوقت نفسه . وهنا عقد شوقي صلات طيبة مع « الباب العالي » . وكانت المرحلة من رجوعه من فرنسا (١٨٩٣) حتى مثناه (١٩١٤) مرحلة مزدهرة من حياته على المستويات الفنية والاجتماعية والسياسية في آن واحد . (١٢) لذا ، فإن لعبة التوازنات لدى مفتي البرجوازية المصرية الصاعدة ، كانت تضع - على المستوى السياسي والعاطفي - كلا من « الباب العالي » والإنجليز في مواجهة الآخر ، ثم كان عليها أن تستطر نتيجة تلك المواجهة لاستئجارها . فبينما نجد أن تلك الشريحة الصاعدة قد أبدت الثورة العربية حتى هزيمتها (١٨٨٢) ، حيث كان البارودي ضمن رؤوس تلك الحركة ، نجد - على الجانب الآخر - أن شوقي قد « شاع الخندق وتوقع في بداية الأمر ضد زعماء الثورة العربية » (١٣) . وبينما يتم نفى شوقي لواقعه المؤيدة للخنديو عيسى حلمي والمعارضة - من ثم - للإنجليز ، نجد أنه في أونة لاحقة « يكيل بعض المدح الدفين للسلطان حسين كامل - الذي خلف عيسى حلمي - ولأصدقائه الإنجليز ، باعتبار أنهم القوم الذين خلّفوا وليهم شكسبير ، وبنوا نهضة حديثة ضخمة » (١٤)

وهذا التردد المستمر بين القوى المختلفة للبرجوازية المصرية الصاعدة ، التي أرست أسس الإحياء الشعري ، يمكن أن نتلمسه بشكل أكثر وضوحاً من خلال التماهيّن رئيسيين داخل تلك القوى :

● حزب الأمة : أقوى أحزاب تلك الفترة - الذي كان سعد زغلول ولطفي السيد من أبرز قادته - كان حزباً موالياً للإنجليز .

شوقي . ولذا ، تتخذ مصيبة الماضي بمصيبة الشاعر الشخصية ، بل إن فكرة القدر - كنوع من « التصبر » - تنسحب عند أحد شوقي لا حل العرب فحسب ، بل « ينتقل شوقي إلى هزائم التخليق في عاقلة منه ليبدأ أن الدهر في كل مكان ، ولنا نحن - وحنا - من غربت شمس حضارتنا الفرعونية والإسبانية ، بل كسرى وفارس وهرقل ونبليون :

لحسب الدهر في شره صبيحاً

والليل كواصب غير عسى . (١٥)

إن تعامل الجليار مع فكرة النفي الزماني في شعر رواد الإحياء بديلاً من النفي المكاني ، كذلك تلمحه مع فكرة إحالة الواقع إلى الخياليين ، يرغم وضعه بإبعاد الفكرتين ، كان تعامل رصده لا تعامل تحليل ؛ فكان تعامل البحث مع فكرة النفي أقرب إلى النظر للنفي بما هو غرض مستحدث من أفراض الشعر . وكان قصيدة النفي هي مجرد قصيدة وقوف على الطفل .

ونظّل إحدى علامات الاستفهام الأساسية التي تطرحها القراءة الثنائية للبحث ، متمثلة في تلك الغلال الرومانسية ، التي يضيفها البحث على الخنثى الجليار والثنائية لبعض قصائد النفي ، حيث يتحول الوطن إلى « صورة البيت الطفيل بكل ما يحيط به من دلالات الألفة ، والأمان ، والانصاع ، والسعادة . ويتحول الشاعر وسط هذا السياق إلى الطفل ، خلى البال ، ويتحول الوطن إلى صورة الأرض ، والأم ، والأهل . وهنا يتحول الزمان والمكان إلى زمان ومكان البين ، بل يتحول الوطن كله إلى رمز الدار أو بيت الأهل » (١٦) . وبما يؤكد تحول قصيدة النفي إلى القصيدة / الغرض ، تنصرو الجليار لفكرة « أن قصيدة النفي قد جذبت في البكاء العربي ، وخلفت له مبررات جديدة » .

ومن التوجهات النظرية المهمة للبحث ، محاولة تفسير يزوغ فكرة الإحياء ، ثم تحولها بعد ذلك إلى حركة « فاجليار يتصور أنه بعد تمهيش القصيدة الخيالية - نتيجة لأتراء الشاعر من المشاركة في تغيير الواقع - لم يكن أمام رواد الإحيائيين سوى طريقين :

الأول : العودة إلى التراث ، بوصفه النموذج الذي توحدت فيه الذات العربية مع واقعها .

الثاني : التواصل مع العصر ومتجزئاته .

ولأن الإحياء يتم على أيدي شعراء من الشريحة العليا للبرجوازية المصرية ، فإن الجليار يفعل إلى مقولة لوسيان جولدمان - في تحليل الظاهرة الأهمية لجيل ما - من أنه « كلما تعلق الأمر بالبحث عن بنية تحتية لفلسفة ما . . . فإنه يمكن ردها إلى طبقة اجتماعية وما لها من علاقات مع المجتمع ككل » (١٧) . لذلك ، فإنه في حالة البارودي (وشوقي بعد ذلك) يكشف الجليار الدلالة على التواصل بين الذات القروية والثرائية / القومية من أجل الصمود ضد الآخر

كائن هلامي يصله عبر النموذج الراسخ في الذاكرة لتكون دورها داخل كينونة جمعة ، وذلك يعطيا نقلا مضاعفاً . إنك لا تريح - بطارح النظم - شعرة فردية ، بل تصطبغ بذاكرة الجماعة وما تخلفه غريزياً حول نفسها من أسباب البقاء . فالأشكال الشعرية المتوارثة تغدو ملجأ لها سطوة تضيق واجتماعية ، إلى جانب سطوتها اللغوية^(٢١) . لذلك فإن إعادة إنتاج تلك الأشكال الشعرية المتوارثة - من خلال بحثها أو إحيائها - إما هو أيضاً إعادة لترسيخ سطوتها الضيقة والاجتماعية ، من خلال إطلاق نموذجها الراسخ في الذاكرة الجمعية . ويصبح البحث والإحياء - على المستوى الفني - تأكيداً للنموذج ، وليس لمجوزاً له . . . ونهجها نحوه ، وليس انحرافاً عنه . وهنا يصبح شعر الإحياء امتداداً للنموذج الجاهل ، حيث يبدأ بالفكرة الجاهزة ، ثم يحاول التعبير عنها أو ترجمتها . ويذا تصبح القصيدة الإحيائية وكأنها عمل له ماضٍ مباشر ، على العكس من تصور « بارت » .

وإذا كنا قد توصلنا إلى النتائج السابقة ، بوصفها نتائج كلية لحركة الإحياء في الشعر العربي ، فلها بالضرورة تسحب على قصيدة المنفى ، بوصفها أحد روافد تلك الحركة ، فلم تكن هذه القصيدة انحرافاً لنموذج الوقوف على الظلال للكان ، بل قدر ما كانت تجسداً للوقوف على الظلال التاريخي . لذلك فإن غايتها تبدو مصطنعة حين يتوجه الشاعر إلى الوطن / المكان ، لكن تلك الغنائية تبليغ أقصى درجات استمالتها حين يتوجه الشاعر إلى الوطن / التاريخ . وتصبح المحاكاة هنا محاكاة للأدوات وليس محاكاة التجربة ، كما يصبح الانطلاق نحو النموذج اقتراباً من شكله الخارجي ومفارقة - في الوقت نفسه - لمضمون هذا الشكل . إن هذا الفصل بين ظاهري التجربة وباطنيها ، وبين وجدان التجربة ولادها ، إما هو نتيجة للتضيق الشكلي من خلال فكرة - أو تكتيك - « المعارضة » ، التي كانت أهم سيات حركة الإحياء . فكان المعارضة هي حلاً محاولة لاستحضار الغالب عبر استنطاق أثره . وهي محاولة تم - بطبيعتها - داخل التاريخ وليس المكان .

ولئن كان تتناول الجوانب السوسيو - تاريخية لقصيدة المنفى قد ابتعد بنا عن الجوانب الفنية لتلك القصيدة ، فإن « المعارضة » هي التي سخرنا إلى الجوانب الفنية . وقد قام الجبار بتحليل جيد للقصائد التي احتضنت المعارضة أسلوباً لها ، وتوصل إلى نتائج مهمة ، خصوصاً فيما يتعلق بمفهوم « التناس » . فالجبار يقسم معالجته لفكرة التناس - التي تبليغ لوجها عند شوقي من خلال المعارضة - إلى أشكال وتكتيكات متضادة ومتداخلة في عمليات التناس . فهو يقترح تقسيماً علمياً على طرفين :

- الأول : تناس قبل النص .
- الثاني : تناس عند التشكيل .

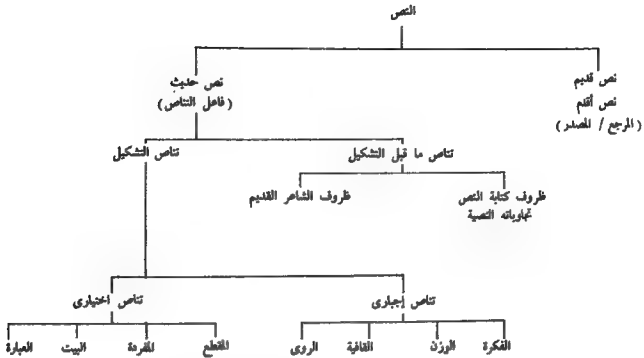
أما تناس ما قبل النص - عند الجبار - فيشمل سياقات كتابة النص / للرجع ، وظروف كتابته ، وما يوجد فيه من تجاوبات نصية

● تعاطفت البقايا التركية - التي أصبحت جزءاً رئيسياً من تلك الطبقة فيما بعد - وعلى رأسها الحنبلي مجلس حملى الثاني ، مع الاتجاه النواوي للإنجليز بزعامة مصطفى كامل زعيم الحزب الوطني^(٢٢) .

وبنى على رأس مفارقت تلك الحقبة ، أن يكون الصدام مع الإنجليز - خلال ثورة ١٩١٩ - من الجانب للزهد (حزب الأمة) ، لا من الجانب القصد (الحزب الوطني) . إن تلك المفارقات للركية على المستويين السياسي والثقافي ، إنما كانت تعبيراً عن لعبة التوازنات التي حاولت قوى البرجوازية الصاعدة - منذ بداية تشكيلها الحديث - أن تهيئها ، لتجد لها مساحة على خارطة القوى السياسية والاجتماعية ، التي كتبت تحتها تماماً البقايا التركية أو الأقليات الأوربية . ولم تكن هذه البقايا أو الأقليات تترك لكل الاتجاهات الوطنية سوى الوقوف على أطلال الوطن ، والكلاء عليه . ومع أن تلك القوى كانت مجرمة من السلطة السياسية ، ولا تلك القوى العسكرية أو حتى القدرة على المقاومة المسلحة ، إلا أنها كانت تمتلك سلاحاً خطيراً في مواجهة القوى الحارجية ، هو سلاح اللغة . لقد كان هذا السلاح بيد المؤسسة الدينية ، التي كانت تشكل جزءاً من خارطة القوى الصاعدة . وربما كانت تلك المؤسسة - دون سائر مؤسسات الصغى المصرية - أقل للمؤسسات تأثراً بوجع التدهور العام في العشرين : التركي والمملوكي . فرجال الدين المصريون لم يزيهم الأتراك أو المماليك ، لأن الدين الإسلامي وثيق الارتباط باللغة العربية ، والأترك والمماليك يعبدون عبداً ، متماثلين عليها . . . وفي ذلك الزمان كان رجل الدين هو رجل العلم والثقافة والقضاء . وكان ذا شخصية وقيمة حقة متكاملة^(٢٣) . لقد اكتسب رجل الدين أهمية من ارتباطه الوثيق باللغة ، فاللغة العربية هي - عند العربي - نقطة التقاء تراثين :

● التراث الروحي : المتصل في القرآن وعلموه ، والحديث وعلموه .

● التراث الثقافي : لتمثل في الشعر العربي ، خصوصاً الجاهل . ولأن طبيعة المرحلة لم تكن تستدعي استخدام الجانب الروحي في الصراع مع المحتل ، لم يعد هناك - والأمر كذلك - سوى استخدام التراث الثقافي ، في محاولة لإضفاء الشرعية على تطلمات القوى الجديدة ، فإذا كان العشائريون يمثلون - من خلال فكرة الخلافة - رمزاً للسيادة الروحية ، وبذلك الإنجليز السيادة السياسية والاقتصادية ، فإن للعشرين - بملابهم الخالص للغة - يصبح لهم الحق في استنلاك السيادة الثقافية . وفي هذه اللحظة التاريخية برزت أهمية إحياء أهم رمز لماضي العرب النحسي في مواجهة حاضر الغرب النحسي ، ألا وهو : الشعر . ففي إحياء الشعر العربي ما يهدف إعادة إنتاج وهي العربي ، وذلك الوعي الذي يسوغه هذا الشعر ، ثم يصل به إلى مدام . إن خطورة عملية إحياء الشعر العربي في تلك اللحظة تكمن في أن « الفأري » لتكون غيرات شعري طويل ، ينتظر عادة صفات الشعر اللصيقة باسمه . فالشعر



لشعراء أقدم . ولما تناص التشكيل فيقسم - كذلك - إلى صنفين :

● تناص إيجازي في المعارضة .

● تناص اختياري يشمل القطع ، والمقردة ، والمعارضة ، والبيت ، كما يشمل التساوقات الجديدة .

ويمكن تصور مفهوم الجبار لفكرة التناص من خلال الشكل الميكل الآتي ، الذي اقترحه :

ويعد أن يتبع الجبار سبلات النص القديم ، والنص الأقدم ، الذي يمثل للمرجع والمصدر عند شوقي حين يعلو سينية البحري ، فإن هذا النص يمثل البنية الأم والمعيقة ، التي خرجت منها نصوصه الفاعلة قبل التشكيل .

بعد ذلك ينتقل الجبار إلى تناص التشكيل ، لتحليل فكرتي التناص الإيجازي ، والتناص الاختياري .

ويقصد بالتناص الإيجازي أن المعارضة غير صاحبها على وزن القصيدة الأم / المصدر ولقائهما ورويا . وهذا الاضطراب يفرض على الشاعر (موسيقى خاصة) ، أو هيكلًا نوعيًا خاصًا ، منذ أن تبدأ إيقاعات القصيدة / المصدر في الطنين ، في أول لحظات الإبداع . ويفترض الجبار أن الهيكل الموسيقي النغمي يضع صيغة سابقة التجهيز ، غزيرة في ذاكرة الشاعر قبل النص وبعده ، وهي التي تتحول إلى مقياس عروضي أو مقطعي أو نغمي أو صيغي . فشوقي - مثلاً - يضطر في قصائده الأربع - التي يعارض فيها نصراً سابقة - إلى استخدام :

- بحر الخفيف في قصيدته (السنية) .
- بحر الرمل في قصيدته (صفر قرشي) .
- بحر البسيط في قصيدته (يتابع الطلح) .
- بحر الطويل في رثاء جدته .

وهي أبهر القصائد الأربع التي عارضها .

لما فكرة التناص الاختياري ، التي يقصد بها الجبار العلاقات القائمة بين تشكيل النصين (القديم والجديد) ، من حيث القطع ، والمقردة ، والمعارضة ، والبيت ، فإنها تدعو إلى تحليل العناصر الأربعة السابقة :

- فالقطع - بوصفه اللفظ الذي يتغيره الشاعر لحاتم البيت - ليس كيفية الألفاظ في الوفاء بحاجة التركيب أو المعنى أو الوزن فقط ، لكنه يتميز عنها بأنه يحضن كل العناصر القارة ، فيستعمل عندئذ للوفاء بحاجة البيت إلى القافية .

- والمقردة - بلعني للمعنى - هي الكلمة . ولذا فإن المقاطع سابقة الذكر تدخل ضمن توظيف المقردة .

- أما المعبرة فإنها ترتبط بتشكيل (الجملة النحوية) و (البلاغية) ، وما يتناسب معها في السياق من تبديل ونحوير ، بالحذف أو بالذكر أو بالإبدال أو بالتثنية .

- وفيما يخص البيت فإن الجبار لم يقدم إجراء تحليل له عند شعراء الثلاثة ، لأنه لم يكن في شعرهم تناص بين كامل البيت الذي يدعونه ، والبيت الذي يعلوونه .

ذلك دليلاً على التجاوز. ونحن - هنا - لا نفي بالتجاوز مجرد التجاوز الزمني، ولكننا نفي به التجاوز الفني. وكما يمكن للنص الأحدث أن يتجاوز النص / المصدر، فإنه أيضاً يمكن للنص / المصدر أن يتجاوز النص الأحدث، وأن يكون أكثر منه حداثة، وإن لم يكن أكثر منه عصريّة.

وإذا طبقنا مفهوم (المسافة التاريخية) على سينية أحمد شوقي (الرحلة إلى الأنطلس)، التي يعارض فيها سينية البحري، نجد أن المسافة التاريخية التي تفصل بين شوقي والبحري تنبئ على نية شعرية تعتمد الثنائية للتجاوز جوهراً لرؤية العالم، حيث يبدو العالم داخل شبكة من العلاقات الثنائية، تختزل الشيء وتعيّفه في الحياة والكون والذات الشاعرة. (اللبل / النهار - الأمس / اليوم - الماضي / الوطن - القلب - العقل - الحلال / المحرام .. الخ).

*

وأخيراً، ويصرف النظر عن وجود نقاط للاقتفاء أو للاختلاف مع مبدئ الجبار، يبقى له أنه ارتداد منقطة بكرة في هذا الكتاب. وسوف نظل كل إضافة جديدة في هذا الأنجم، مدينة لهذا الكتاب بجزء من وجودها.

وفي سياق عرض مفهوم التناس، يتعرض الباحث لطرح محمد الهادي الطرابلسي في فكرته عن التناس، التي يعتمد الطرابلسي فيها على دراسة تأثير النص اللاحق على النص الغائب، عكساً لما هو مطروح من دراسة تأثير السابق على اللاحق فقط، ولكن عن طريق ما يقترحه من منبج الأسلوبية المقارنة. ومن ثم يبرز لنا الباحث بسطاً جديداً لمشكلة توثيق التراث الشعري، حيث يبقى التراث الأدي رصيداً فنياً بعيد النشوء إمكانات لا حد لها. على أنه ليس رصيداً جليداً، وإنما هو رصيد حي، يزكو بالإتقان ولا يتلف، بحيث يجد الدلويس نفسه أمام هذا الوضع مضطراً إلى تجاوز مشكل تأثير التراث في المعطاء الشخصي، إلى مشكل مدى تأثير الكتابة الشخصية في إحياء التراث.

إن تصور الطرابلسي عن التفاعل النصي مع التراث، إذا يؤدى بنا إلى طرح مفهوم يقترب بنا من حقّة المصطلح، وهو ما يمكن أن نسميه (المسافة التاريخية). تلك المسافة التي تتوغل في الزمن، لتفصل بين ذاكرتين يجمع بينهما نفي وحيث: الذاكرة الأولى أبدعت، والذاكرة الثانية أعادت إنتاجه. ويمكن من خلال تتبع الفروق الأسلوبية والنفسية بين إبداع النص وإعادة إنتاجه، أن نتلمس مقدار المسافة التاريخية. وكلما اتسعت تلك المسافة، كان

الهوامش

- (١) نقد النقد - تأليف: ترفان ترمودروف - ترجمة: سامي سويدان، ليليان سويدان - ص ١٦.
- (٢) نفسه.
- (٣) إشكالية الفأريه في النقد الأسبق - دراسة: إبراهيم الصقليين - المريد التاسع - المحور الرابع - ص ١١.
- (٤) نفسه، ص ١٩.
- (٥) قصيدة للفني - تأليف: مدحت الجبار - ص ١٩.
- (٦) إبراهيم الصقليين - المرجع السابق - ص ١١.
- (٧) ضرورة الفن - تأليف: إرنست فيشر - ترجمة: أحمد حلم - ص ١٦.
- (٨) موسوعة الشعر العربي - جميع مطاع صفدي وليل حاي - ص ١٥ من المقدمة.
- (٩) نفسه - ص ١٦.
- (١٠) نص لصالح سينية ورد في كتاب (فوتيس متصل) - تأليف كاظم جولد - ص ٢٩.
- (١١) قصيدة للفني - ص ٤١.
- (١٢) قصيدة للفني - ص ٨٢.
- (١٣) قصيدة للفني - ص ١٧٥.
- (١٤) قصيدة للفني - ص ٢١.
- (١٥) سوسولوجية القزل العربي - تأليف: طاهر ليب - ترجمة: حنان الجبال - ص ٨٢.
- (١٦) قصيدة للفني - ص ١٧٨.
- (١٧) قصيدة للفني - ص ١٧٩.
- (١٨) قصيدة للفني - ص ١٣٠.
- (١٩) في أصول السياسة المصرية - تأليف: محمد زهران - ص ٥٤.
- (٢٠) نفسه، ص ٣٦.
- (٢١) حاتم الصكر: تحفوت النقد الشعري - أبحاث المريد التاسع، المحور الرابع - ج ٣، ص ٢٢٠.

« دراسات في الشعرية »

الشابي نموذجاً

تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين
معرض : محمد الناصر العجيمي

يعد الشابي واحداً من أهم شعراء العرب المعاصرين الذين احتل بهم الدارسون العرب ، والتونسيون منهم خاصة^(١) ، فلا تكاد تقضي حقبة تطول أو تقصر دون أن تفرّد له دراسة تنشر في مؤلف قائم الذات أو تدرج ضمن مجلات خاصة . والدراسة التي نعرض الآن بقلوبها ظهرت منذ ما يزيد على خمسة أعوام ، واشترك في وضعها مجموعة من الأساتذة الجامعيين التونسيين .

ولول ما يشهد الأكتيه عنوان الدراسة المتضمن مصطلح « الشعرية » ؛ وهو مصطلح حديث شاع استعماله وجرى على أقدام النقاد منذ عقود مع انتشار النظريات الإنشائية^(٢) ، هل نحو يضيء بأن الدراسة جريئة تتكبد الطرق السهلة المهيبة ، وتسلك صراحة سبيل الحذارة . وواضح أن الدارسين وأحد بطرقة عملهم ، وجدة ما يقابلون حل توظيفه ؛ إذ يلعب صاحب التصدير إلى أن الدافع إلى تناول إنتاج الشابي الشعرى خاصة بالدرس إنما يكمن في الافتقار إلى دراسات تنهل إلى عمق تجربة الشابي الإبداعية ، علاوة على ما يشكوه نقد الشعر التطبيقي العربي من ضمو^(٣) . هكذا تبين أن الدارسين يشهدون تحقيق هدفين مزدوجين ومتكاملين ؛ يكمن الأول في الدفع بالدراسات المختصة بالشابي في مسالك جديدة ، ويحتمل الثاني في التمسك لارتداء تقويم لم تطلعا أقدام النقاد العرب بعد وهي مبررات تشرع علما لكل هذه الدراسات الموسومة بطابع التجديد .

بالجانب النظري ؛ إذ تتنقل من الجزئي الخاص لتبلغ الكل العام ، فيها تنحو البقوة منهجا نظريا واضحا إن لم نقل من أسباب اتصال بالتطبيقي^(٤) . ورغم هذا التنوع في مستويات البحث فالدراسات تشترك — جميعا — في نزوعها إلى عاصرة الشعرية عند الشابي ، والكشف عن متابع الحلق الشعرى الكلمة فيها .

ولما كانت كل دراسة مستقلة عن الأخرى ، لا يجمعها بها إلا ما ذكرنا من تركيز على الشعرية ، سأل الاهتمام بها متصلا بعضها عن بعض ، دون أن يفوتنا — كلها انقضت الفروقة — الإلحاح إلى الجوانب القائلة بينها ، ومواطن الاشتراك فيها .

تتألف الدراسة من فصول خمسة ، افترد كل واحد منها بدراسة جانب من « شعرية الشابي » . وتطاولت هذه الدراسات من حيث امتدادها ؛ إذ يغطي بعضها ما يزيد على مائة صفحة ، فيها لا يتملأ بعضها بضع عشرات من الصفحات^(٥) ، كما تختلف من حيث المادة المتخذة موضوعا للدراسة ؛ فبعضها يقصر اهتمامه على النثر^(٦) وبعضها على الشعر^(٧) ، في حين تجمع أخرى بين كليهما^(٨) . على أن الاختلاف يفيض كذلك نوعية الدراسات ؛ فواحدة منها يطلب عليها الطابع التطبيقي^(٩) وإن لم تقدم صلات

• دراسات في الشعرية : الشابي ، نيريجا ، مجموعة من الأساتذة الجامعيين ، بيت الحكمة ، قرطاج ١٩٨٨ .

هادي صمود وشعرية الشاي*

يستهدف هادي صمود من دراسته النفاذ إلى تجربة الشاي الإبداعية من خلال النص الشعري بوصفه «مظهر الإبداع ولغزاه الذي تتلخى فيه وتداخل فوات مؤلفة مختلفة، متصلا»^(١) آفاق سحابة البعد، أسطورة الجنيا والتكوين، هي ذات الشاعر، وفات الشعر، وفات اللغة^(٢)، مطلقا من مصادرة يعد بتفضله هذه التجربة مؤلفة الرؤية، مؤسسة على بنية صيغة متأسكة، تشدّ بعض أجزاءها المتجلى على السطح إلى بعض بأسباب، وثيقة، ناظرا إلى قصيدة «الأشواق الثالثة» على أنها جملة هذه البنية، كالمة من بقية القصائد المضمنة في الديوان مقام النواة المولدة والرحم المحتضن^(٣).

يستعمل الدارس قراءته القصيدة بتحليل العنوان لغويا، واستيعابه الدلالات الثابتة فيه، فيلجح على معنى الافتقار الروحاني والمذابب النفسي والتزوع للمجموع إلى منابع صافية تروى علما الشاعر وتكتف ما يهائيه من ألم ويستبد به من شعور بالحرم.

ثم يتخلص إلى تحليل القصيدة فيتناول في مرحلة أولى الجانب الشكل منها، مركزا على تحديد مقاطع القصيدة، واستخراج مفاسمها الرئيسية، بالاستناد لا إلى استخراج القصيدة للطبعي، فهذا لا يستقيم بالضرورة مقاسا صالحا وحيويا للتعبير، وإنما إلى ما ينظم بين الوحدات اللغوية القائمة في القصيدة من علاقات ظاهرة أو خفية. وهكذا لا يتخذ الدارس تقيد التقيد التقليدي بوجه واحد من التقسيم، بل يستقرى ما يميز أن تصرف إليه القصيدة من وجوه تقسيم، فيلاحظ أن البيتين الخامس والسادس للبروين في قراءة أولى في القطع الثاني يستويان متميزين من حيث الوحدات المكونة للفقائية، التي لا تخلو مع ذلك من أسباب اتصال بالسابقة عليها واللاحقة لها. لذا يسوغ من وجهته مساهمتها من القطع الثاني ووصلها بالقطع الأول، الذي يخلو مكونا من ستة أبيات: الأربعة الأولى منها تشترك فيما بينها في الروى والتوجيه، فيما يشترك البيتان الأخيران مع هذه في الروى دون التوجيه^(٤).

ومعالج الأبيات الستة التالية المنظمة في قراءة أولى ضمن القطع الثامن، لتكون — وفق هذه القراءة — من ثمانية أبيات، فيصيرها إلى مقطعين متصلين، لاشتراكها في الروى، مضامين، لاختلاف الزدوف فيها. وأول هذين القطعين يتألف من البيت السابع والثامن والثاني من الأبيات الأربعة التالية^(٥). وأظهر من هذه القطع في تنوع الفقائية فيها الأبيات الثمانية الأخيرة المنظمة في قراءة أولى في مقطع واحد، والفاصلة — وفق تصور آخر يحتمل في ما يتصل بين بعض وحدات الفقائية وبعض من صلات تناظر — الفصل إلى ثلاثة مقاطع، يتكون الأول منها من أربعة أبيات (١٧ + ١٨ + ١٩ + ٢٠)، والثاني من بيتين (٢١ + ٢٢)، وكذلك الثالث (٢٣ + ٢٤).

* عنوان الدراسة «الأشواق الثالثة: مدخل إلى شعرية الشاي».

هكذا يتضح أن القصيدة لا يقرها قروا، ولا تلتزم «نظما موحدا في بناء أوزانها»^(٦). وهذا ما يماكي — في المستوى الشكل — ما يوسى به العنوان في المستوى الدلالي: إدلاء وشروء وضرب في الأفاق بحثا عن مستقر^(٧).

ثم يتقل إلى رصد ثنائيات تدعم البنية الشكلية المنسقرة، حاصرا لها في ثلاث هي: الإتشاد / الخبر، والكون / ما قبل الكون، والأنا / الآخر، مستجاليا نظام تشكليا في القصيدة، متعبا إلى نتيجة حاصلها أن أهم خاصية في بناء القصيدة تكمن في «انتقال الإتشاد على الخبر، عما أقرتها في الانفعال، فبرز على أديمها تصريحا مفرطا وخفية مباشرة مسارها باتجاه الغائب بدلها عن الوضع الراهن، عجلة النفاذ بكل قوة يؤسس حركة الشوق والشوق، ويفتح على أفق لا تترك النص حدودها»^(٨). ويخلص في مرحلة ثانية إلى تحليل للمقاطع تباعا تحليلا يفرج بين تحديد الشكل واستيعابه الدلالة الكامنة فيه، فيبين أن الأبيات الثلاثة الأولى حاصرة بالإتشاد المشحون بطاقة انفعالية كثيفة، فيما يرد الخبر المتعلق بالذات منحصرًا بينها، عتصما بركتها، مستعابا الاستفهام^(٩).

ويحدد الباحث مفهوم «صميم الحية» بتوظيف حالات الخلاف والتقابل القائمة بينه وبين الوجود البوراء ذكره في مواطن ثالثة من النص مجردا أو مقربا بصيغة الإشارة، فيصبح نداء الغائب للبيم مقابلًا للحاضر للبعين للنسي. عن هذا تصرف رغبة، لأنه سبب الحزن وبلاؤه، وإلى ذلك يتوق، فهو موضوع رغبة وفانية ما يترج إليه.

ويقف الدارس على العلاقات الدلالية الدقيقة، الرابطة بين مفردات الإخبار عن الذات المحتضن بين طرق الإتشاد، فيبين أن البيت الأول والثاني مكونان من مجلدين اسميين، وأن الوحدة والإدلاج في البيت الأول فضيضان مغلقا إلى التيه، الذي يستأحي كذلك التساؤل عن موعد حلول الشروق بحثا عن الهبة والخلاص، فيما يستتبع للقضاء النفسي البحث عن معين يزيل به هذا الافتقار ويسد^(١٠).

غير أنه يلاحظ أن هذا النسق لا يتساقط بطريقة منتظمة في الأبيات الثلاثة، إذ يقطع الإخبار عن الذات في البيت الثالث. ويخرج التركيب من الاسمية إلى الفعلية. ومع ذلك فهو يعاين السياق العام ويتنعم بتسبيبه، إذ اقترن الفعلان المضمينان في هذا البيت باستفهامين جاء أحدهما في نهاية البيت مسابرا لنظام البيتين السابقين من حيث صياغته، وموصولا بالفعل التقريري الثاني من حيث دلالة. وحسب للفن البناء في البيت الرابع عاد لا يتركبه على نحو خلاف للأبيات السابقة إلا أنه مصاحب له دلاليا، إذ يرتبط النص كتابيا بالبناء، كما يعمد للتلفظ في البروز في قوله في نهاية البيت «يصنى مشوقك...».

وجاء البيت الرابع يفتح بشكل طبيعي للمرحلة المولدة من النص للصلة الثنية القائمة بين «اسم المفعول» و«مشوأك»، في نهاية هذا

الطرف الثاني سوى بيت يتجزأ مضمون الصورة السابقة في كلمة واحدة ، مغالبة لكلمة « تراب » ، هي كلمة « لقي » . ويصل طرفي المقابلة قبل « انحطرت » للمحمل «-» إرث فلسفي وحقي يدور حول بداية الحياة فوق الأرض»^(٣٢) . في صلب هذه التناقض « بنيت الشجر ويحفر جراه ، مستقلا وبجهد المضي حروبا من الزمن للحاضر ، وعملوا في جهده لإيقاف تقدم الزمن وإعطاء قصة التكوين ، فمعدن القصيدة واعضاها إنما هو التعلق بالوهم ، واستصرخ مثل بنها الإنسان بطله ، وأنشأها إنشأه مد بدأ يفكر في مصيره وأصل تكوينه »^(٣٣) .

وكما تتراوح البنية اللغوية البنية الدلالية في المقامين السابقين ، كذلك فإنها تتضام في المقطع الثالث ، الذي يستعمل بابتداء الدال على الإصرار ، وعلى رفض الانحطار إلى مهوى الظلام ، والتشبث باليسر بعالم الحرية الذي تحته له غياه . يعقب التداء صيغة التصبب للحمية تغييرا شغافا لا يحتاج إلى تكوين عن مدى ما يعانيه من ألم للفرقة ، وما يخلعه من شعور بالحرية . وهو شعور بسيط ظله على كامل نسج شعره ، ويتنفس في حتمته وسداه ، بل هو « من جوهر العملية الشعرية ذاتها »^(٣٤) . ذلك أن إحساس الشاعر يتميزه عن غيره ، ويقرره برؤية خاصة ، يشهد طلاقة غياه الإبداعية ، ويغذوه قدرته على التفاد إلى أممائه ذاته ، ليصوغ منها كوننا ذاتيا ، ويصنع علما يجاوز به حتمته .

وإذا كان المقطع الثاني بصفة عامة يركز على عالم الإشراف والنور والانتشاء ، وإذا كان الطرف المقابل قد بنى على صورة الانحطار إلى صميم الرادى ، إلى مستقع الأرض ، فالمقطع الثالث يتأسس على هذا الوجود المميز باسم الإشارة ، والمجدد — بلاغيا — في صورة الفضاء للحاضر وللغلق والمبرهنة في المستوى اللغوي باستعمال الجمل والمجرور للدلالة على فضاء الحركة اللادى الضيق والمحدود ، والقضاء الأجهاني للتلقي .

وتعاقب هذه الصور الواسعة بالظلمة وانسداد الأفق وتراكمها يشمر بمدى ما يبرز تحت الشاعر من صبه ثقيل ، وعهد للأمر الوارد في البيت الأخير ، وللمشغ من قبل يدل على الاحتواء والحياة والإحاطة بالمحيط إساحة الأم ابنها خوفا عليه من الضياع . هذا الفعل هو « احتضنى » ، وردفنه وضمي »^(٣٥) .

ويطالع يؤسس الإخبار عن الذات / الشعر وعقل مصدر إلهامه ، لما يقوله من هوم يحمله على اللوز بحسن الأم ، ومن خلالها بالشعر والحكايا لجسوله ولفقه وينسبه ما ألم به من ألم الضياع . وهكذا ينتقل الأمر للذكر على التداء للتصديق للقصيدة ، محققا بذلك دورة مغلقة ، مدججة البداية والنهاية . إنها كذ دائرية ، تتلقف من الحاضر إلى الماضي ، ومن التنتاج إلى الأسباب ، ومن التقرير إلى التفسير . فالكاتبة لا تسير وفق مسار خطي عاكسة حركية الزمان المتقلبة من النهاية إلى البداية ، من قرار الحرة إلى تقهق البداية في حركة مستمرة لا تتوقف ، تقود العملية الشعرية وتأنعها في مساربها للكتابة . والشاعر يصنع علما يخلو منه

البيت ، والتنازع الدال على الزمن الماضي في بداية المقطع الثاني (البيت الخامس) علاقة مباشرة هي علاقة الوجد بالذكري ، والذين إلى الماضي ، وصلا لا تقطع ، وتوسعا بالملمح ما قلت واتفنى »^(٣٦) . وهكذا كان البيت الرابع جسرا — وأصلا بين حال حاضر مظلم وماض مشرق ، تقابا بذلك جرى الزمن ، عدلا به من سيروره التاريخية إلى الإشراف في الذائقة ، واستحضار زمن الماضي حوبا على يده ، عاكفا بواسطة اللغة علما منحوتا من الخيال .

ما غلفت الدارس في تناول المقطع الثاني بالتحليل^(٣٧) هو تضامد التراكيب للؤلؤة أبيات هذا المقطع ؛ إذ يتكرر استعمال الصفة ، وتترار علاقة الإضمار بالمجرور والمجرور الدال على الطرف مكثا وزمنا ، أو الدال على الأصل . ويثبت رسما يبرز فيه مواطن التطبيق والتوازي لأشوبها في التركيب بين البيت الخامس والبيت السادس من ناحية والأبيات التاسع والعاشر والحادي عشر من ناحية أخرى ، وبين هذه الأبيات والبيتين السابقين لما مباحرة ، وهما بيتان يتقابلان تركيبيا البيتين الأولين .

ويواصل الباحث استجلاء بنية المقطع الثاني فيبرز تقابلا أول ، طرفه البيتان الخامس والسادس ، والبيتان السابع والثامن ، وذلك في مستوى الروى واستعمال « ثم » الدالة في هذا السياق على الفصل ، وفي مستوى نوعية الجملة للكتابة لكل طرف من التناقض . ويرجع هذا التقابل اللغوي إلى تقابل على صعيد البنية الدلالية المؤسسة على مسارين صوريين : الأول عوده القصيدة وما يرمز إليه من نشرة ومساعدة خلقا في ذهن الشاعر ، وهو يستعصرها من حياته الماضية ، أو من حاله كما يمتلئها غيالا ونحيبا كانتا من كلام ؛ ويقوم الثاني على صورة الظلام وما يستقر في رحها من معاني البرؤس للنعوى والأسى ، مع بقاء آثار السار الصوري الأول ماثلة في صميمه لم تقطع ، وكأنما تأي أن تقطع من ذاكرة الشاعر وتبحث من غياه ؛ وهذا ما يبرز حول الفاجعة التي حلت به ، ومدى وطائها على نفسه . فالعطر الذي يطعمنا في البيت الخامس يصيح أروا ذائقة ؛ « وهو انتقل من الشعر إلى سببه ، وما لا حجم له ولا شكل إلى ما له حجم وشكل »^(٣٨) . ويستعمل مفهوم الحركة والانطلاق المبرهنة بفعل « يرف » إلى صورة « البداد » وما يقترن بها من معنى السكون والتمدن الحلية ، كما تصير الضرورة إلى الذبول ، ويؤيد ذلك معنى التراجع والتقارب من اللزوت . وهكذا يفصل الشاعر عن علله ويحصل على مغايرته ، لكنه يرفض الانفصال ويقاومه ، مغايرته الفوجس في الماضي السعيد واستعادته ، ما عتوفا بالعود إلى البدايات وإعطاء عطفها مرة أخرى بواسطة الكلام الشعرى .

ويخلص الباحث إلى استجلاء مغالبة ثالثة ، موازية للمغالبة السابقة ، لكن طرفها غير متماثلين ؛ إذ يشمل الطرف الأول ثلاثة أبيات مكونة من مستويات ثلاثة : أولا الإخبار عن حالة الشاعر يفسد في تشبيه إلهامه بالقصيدة والسحاب والفضاء ؛ ثانيا فصل هذه العناصر ؛ ثالثا موطن هذا الفعل وقرنه . هذا في حين لا يضم

وفي مرحلة أخيرة من الدراسة يعود الدارس إلى قصيدة «الصباح الجديد» ليعرض إشكالية قرأتها، ملدكراً بما انتهى إليه تحليل بعض الدارسين من أنها تنكس حالة من اليأس بلغت بالشاعر حدا جعله يطلب الموت ويرحب بحلوله، طمعا في السعادة المطلقة السرمدية. وهو توجه يهده الدارس متصفاً وبقائراً، مستدلاً — لدعم حكمه — بشواهد مأخوذة من رسائل وفتل عليها، تؤكد تغير نظرة الشاعر إلى الحياة، واستحالتها إلى نظرة يثقل عليها الأمل؛ وفن الاحتجاج والشكوى الموترة الصائبة، ومن مقابلة الآلم الحية بالبكاء والحروب من الواقع والتعلق بالثأل، إلى النظر العميق الخفي، الذي يقص الأضواء ويخفي الأسرار ويتأمل التواضيع^(٣٦). ويؤذن هذا التحول في النظرة إلى الحياة يتحول عميق في الإثارة الشعرية ونائية الشهيرة فيها؛ إذ أصبح يتجنب التعبير المباشر للصرخ بالقماد، الذي ينف من لملأ لمراد تبليها، ويخوض أسلوباً يقوم على الإيحاء؛ وهي طريقة دالة على نضج الشعرية، والارتفاع بها إلى مراتب في التعبير الفني أبعد شأوا وأكثر سموا.

*

لئن كان صمود لم يصرح بمصادره، ولم يعلن التزامه منهجا معينا، إن القراءة الوليدة في سياق الدراسة تثبت — بما يشبه اليقين — أنه تأثر بدراست بعض الإنشائيين التطبيقية، ونخص بالذكر منهم جاكسون في شرحه المعروفة بخصوص شعر^(٣٧). وأظهر حله القرآن هو احتداد الدارس نظم العلاقات بين الوحدات اللغوية، وغروب تشكيلها للتوازي بين التوازي والتطابق والاختلاف، واستخراج الدلالة انطلاقاً من هذا النظام الشكل. وهكذا تكون الدلالة تعبيرا لعملية التحليل اللغوي في مستوياته المتعددة وحصيلتها، ولأول مرة قراءة انطباعية، تسقط مضامينها فاعلم ثقلية غير ثانية — بالضرورة — من النص، ولا مثله فيه. وفي ظننا أن من أهم مزايا هذه الدراسة عدم الاحتفال بالمصطلحات الكثيرة والرسوم للشبكية الغامضة، نسجا على منوال عدد كبير من الدراسات العربية التي تنحى الحيلة وليست منها في شيء^(٣٨). كذلك تجوز الدراسة بالصياغة بالنص، وترضى اللغة والوضوح التام، دون السقوط في التسلف أو الإسفاف؛ وهي مزايا يمز الوقوف عليها في الدراسات الشعرية التطبيقية العربية الحديثة. ومع ذلك نسح لأقننا بإلهام ملاحظات ثلثية أربع:

أولاً: أن الطريقة السليمة والمجدية للخروج في الربط بين الجانب التشكيل والجانب الدلالي لم ترقم — فيما يبدو لنا — على اعتماد التشكيل؛ إذ يطغى في بعض الأحيان الجانب الثاني على الأول، فيبدو الدلالة معلقة لا تستد إلى قراءة شكلية تعهد لها وتبينها. من ذلك أننا نعدم استقراء لبنية اللغة للزوسة للتأنيات التالية: الإشهاد / الحبر، والكرون / ما قبل الكرون، والأنا / الآخرين. وقد كان يوسع الدارس أن يبسط على تحليل البنية الشكلية، ويوسع جعلها، فيتناول وجوها أخرى، إضافة إلى ما عرض له، مثل: الأفراد / الشية / الجمع، والتذكير /

التناقضات؛ حاشاً بينهما لا تمتد إليه يد البلى ولا تميت به السروف، ومن صميمه يثبت صوت يربح للوروث القلم على شكوى الدهر والتبرم بالحياة^(٣٩).

ثم يقوم الدارس برصد صدى للمعانى المذكورة. وفي تسلسل ظهورها التاريخي في أشعار الشابي، بناء على أن هذه القصيدة تمثل — إضافة إلى قصيدة «الصباح الجديد» — قلباً ونبضا ونبضا ثراً تتولد منه أصوات كثيرة من الألفاظ وترتد إليه. ونحن نطلقنا في قصيدتين كتبتا في مرحلة مبكرة هما «ألم الحب» و«التجوى» للتعاقب بين الظلام والضياء؛ وهي تتوابع للمقابل بين الماضي المشرق والحاضر اليأس. كذلك تتطد بين «الأشواق النخلة» و«العرو» وشائج تتصلد للطور الدلالية لتبلغ البنية اللغوية واللفظ المعجوبة ذاتها تتميز لفظ «الحياة» وما يربط بها من يأس ولوعة، ولفظة «ألم» وما يقترن بها من شرق وسجن للعودة للماضي^(٤٠).

وما يلتفتنا في استقراء الدارس مظهر التناسل الداخل أنه يولى مظهر الاختلاف من العناية ما يولي منها لمراميل الاتفاق كلما اقتضت الضرورة. من ذلك أنه يلاحظ تضمن قصيدة «صوت قائه» عبارات وطلاات ماثلة في القصيدة الأم، إلا أنه يشفح ملاحظته بإيراد فرق جوهري بأن له؛ يمكن في أن الحديث عن الحياة في الحاضر يسبق في القصيدة المعنية الحديث عن الماضي، كما جاء الحديث عن هذا الماضي في صيغة خبرية حادثة، لم تولد الجري اللائح وراه، نسجا على منوال «الأشواق»^(٤١)، مستتباً أن هذا الاختلاف مرده إلى التطور الحاصل في تجربة الشابي؛ وهي تجربة آلت إلى ازدياد التبرم بالحياة وبلوغها حدا لم يبق فيه الماضي مجرد ذكرى يودعها الشاعر، وإنما يصبح توتراً يجري وراه ويستغيث به، بمعنى أن التبرم بالحياة سيضغط على المقابل في «الأشواق»، فيصير ضيق الشاعر بالدهر معاناه القصيدة في أسلوب مباشر، ويتحقق كل الأساليب الإخبارية التخريبية حوله لتتشبه وتفسر تشابه، «كما أن من وجوه التطور في أمثال التائه الخروج من البحث والسؤال إلى مستوى الطرف إلى التحين والتفكير. فلقد يقين الشاعر بعد تقدم تجربته، واتساع آفاق حله الشعرية، أن الصباح هو الآن وما قبل الكرون، أي ما قبل اللحظة التي تم فيها الانحدار من الآن إلى صميم الرواية»^(٤٢).

ثم تأتي قصيدة «الصباح الجديد» وما يتلوها من قصائد كتبت على امتداد سنة ونصف سنة، وتشغل ما يقرب من ربع الديوان، وجرع هذه القصائد يقابل مقابلة ثمة معاني الأشواق التالية، ويعتق تطوراً نوعياً في تجربة الشابي الشعرية. فقد أصبحت للمعان الوطنية، والالتزام بقضايا الشعب، ومناهضة الاستعمار، متبوعة مركز الصدارة من اهتمامه؛ كما تطلنا بنسب متفرقة من الإلحاح معان موصولة للمعان السابقة، قائمة على قيم جديدة تدعو إلى نيل التواكل، والعمل على إحلال قيم الإحصاد والتضامن محلها، تحقيقاً لثل الحياة العليا، وإكسابها إيلاها معنى^(٤٣).

والضيق بين وظيفة كل منها، مقروا لأنها يستويان في مرتبة واحدة، فالأول يباشر نصا وبلاغة، منتهكا بذلك حدوده، ويستطيع إلهاء بإسقاط مفاهيم خارجة عنه، وفرض قوالب جاهزة لا تلائم الضرورة. وإلى هذا الصنف من الخطأ التقى تنسب معظم الدراسات المختصة، التي تتراوح إلى غم الشائ إلى الرومانسية، أو إلهائه بمصاف الشعراء الملتزمين بفضائل مجتمهم، مع إرسال أحكام عامة وريعية، أو تجري متلعج حجة مرصعة بمصطلحات تقليدية براقة ومغرية لكن غير مفيدة ولا إجرائية، الأمر الذي يقضي إلى إفتقار تجربة الشائ الشعرية. هذا في الوقت الذي يفرض الثاني فيه تجربة عفوية بالخطأ، لأنه يتحرك في منطقة جردلة لا تشده إليها أسباب، ويرتاد يجعل بعيدة الغور. فلك أن ما ينشده للنظر يجاوز النص المظاهر لينطلق في عمق تجربة الشاعر الإبداعية ليلاس تجربتها، ويشارك عملية الخلق لحظة تخلق الإلهام ويحل فيها (٣٤). وإلى هذه اللحظة صرف الدارس عنايته، وعليها ركز بحثه، أملا أن ينفذ إلى بؤرتها، ويقف على مكوناتها. ولما كانت اللحظة المعنية موضحة بالمفروض حتى ليصعب تلمس أطرافها، لم يكن بد من اعتداد كتابات الشاعر النثرية المتضمنة شواهد حدة تبهى ذيلها عن أن الشاعر لم يكن ينظم الشعر أو يقرضه صناعة، وأنه إنما كان ينشئ بعد عت ومكابدة، وبعد غفاس حيرة، وترويضه ذهن للذات، ومداومة التمثل في أميالها، في لحظة تبلغ الذات فيها حلق انتفاضا على الكون، فتبتدي هذا في جوهره، في حقيقته العارية للجردة من كل ما كان يشوبه من أدراج المعاني الظرف، وإذا بالأشياء تنقد حضورها للنثي وتصبح ظلا للذات، وتلطب للمسميات في وجدان الوجود ويلها النسيان (٣٥).

ولئن بدا أن لحظة المكاشفة ترد عوا إليها ليست إلهاما يلقف في القلب كيمياء اتفق، وإلّا هي تحتاج إلى جهد وتأمل وتجربة شعورية خاصة، بجمها لها وتستدعيها. وكيفية الاستعداد لها هي موضوع أورد له الدارس فصلا عنوانه «كيف تولد المكاشفة الشعرية»، واستعان للكشف عن اللائيات الحلقية لهذه اللحظة ببعض ما ورد في سياق ملكة الشاعر من إشبار موصولة بها. وما يفيدنا به أن الشائ كان يبرز بلحظة المعالجة الموسومة عند بالتلفه السخيفة، وبأي صرف اهتمامه إلى «لشائل الضميمة اليومية»، غشية التشتت والتلاشي في العدم، وأنه أثر حلة كثيفة مليئة بالمواقف والاستجابات الحية التلقية، و «الأقلمة على الأرض على نحو شعري» (٣٦). وهو يفيدنا كذلك أنه كان يستدعي لحظة المكاشفة بالسمي إلى الطيفية، والانفتاح عليها كلية، والإصغاء إليها، «فهو يكف وجهه، وعقله بالعالم ليعنى إلى تيار الحياة يسرى في شرايين نبات يرمش في حنين تسميش حلق، وتحرم الذكرى أسرابا من طيور في قاع روحه. إنه — بمعنى آخر — يصغي إلى نداء الوجود، ويغذ إلى التناغم الكوني الذي يسجبه التناظر الظاهر، ويكاد يلطب في تلاترته» (٣٧). وهكذا يكمن معنى «الإقلمة على نحو شعري» في إزاحة التشاؤم المسئلة على العالم، والمبادية في

التأنيث، والجلمد / الحلي، والأصاف / الأسياه وأزمته الأصاف. ولعل ما يبرر عدوله من ذلك اتساع القصيدة واستعدادها للنسي.

ثانياً — حل التقيض من ذلك عند الدارس إلى تقسيم القصيدة بالاستعداد إلى مقاييس شكلية، ونظم تعلق الوجدات اللغوية، وعلى طريقة إجرائية في غلبة الأهمية، لسننا ذكرنا أننا نقف على شيء من قبيلها في الدراسات الشعرية التطبيقية العربية. غير أن الدارس لم ينته بهذه إلى ما يستوجب منطق الدراسة من استخراج البنى الدلالية النثرية في أرقام هذه البنى الشكلية، وصولاً إلى إبراز تعلق الشكل والدلال وربطها، على نحو يبرر فيه أحدهما الآخر ويدهمه، فيصبح لكل وجه من وجوه التقسيم ما يعضده في المستوى الدلالي، وينتهي إلى عمل شبه جعل البناء الهرمي الشائع، للزواج بين الشكل والدلال، كما هو قائم عند جاكسون وشتراوس في شرحها قصيدة «القط».

ثالثاً — يبدو لنا أن بعض التثايلات المستخرجة لا تنظم في مستوى واحد. من ذلك أن التثايلات للثبته في موطن سابق تندرج ضمن مستويين مختلفين على الأقل: فبقيا تنظم ثالثة الإنشاء / الحبر في مستوى بلاغي أسلوب، تندرج الآخرين ضمن محور دلال وجوي.

وأبداً — يبدو أن الدارس يفصل فصلا حاسما بين الإنشاء والحبر، جعلها الأول تعبيرا شافيا عن الذات، وترجيما لرؤيتها وانتمائها، والثالث تقريراً لحقائق وإفاده بمعلومات. وهو في ذلك يستند إلى مقاييس بلاغية تقليدية، تصف بمقتضاها الصنيع الأسلوبية إلى ذاتية انتمائية غير قابلة للاختبار في ضوء مقاييس الصدق والكذب، ووصفية موضوعة قابلة للذك. ولسننا حل فبين من أنه يوسننا اعتداد هذه الأحكام وحسبها صالحة لاعتداد مقاييس علمية دقيقة اختبرها الدراسات الأسلوبية الحديثة وأثبتت صحتها وإجرائيتها. فالأغرب إلى المصواب — من ربهتنا — أن الإنشاء والحبر متداخلان، يخترق أحدهما الآخر ويتلبسه، وإن كان ذلك ينسب مغلوطة، وفق الأساليب الموقفة. فسنننا يعالمان قول الشاعر الإنشائي: يا مصمم الحياة! كم أنا في الدنيا غريب، أو قوله: ليحي! لم يمتقن القنجر أسلاحي، فهو إنشاء لا يتخلو من شبر ينض الذات، إذ يعالمان ضمننا على حالة عاشها الشاعر وعاملها. وعمل التقيض من ذلك تمكس للوقوفات الشعرية البلوقة في أسلوب خبري دوديا ذاتية انتفالية. والقصيدة ترشح بالامتلاء الدالة على ذلك من أنعدا إلى أنصاها.

لكن هذه الملاحظات جميعا تظل جزئية ثانوية، لا تحل إطلافا بالدراسة التي نعدها معينا من معالم التلق التطليقي عندنا.

لطفى اليوسفي ولحظة المكاشفة الشعرية :

ينطلق اليوسفي في دراسة الموسومة بـ «لحظة المكاشفة الشعرية عند الشائ»، من رسم الجلود الفاصلة بين الناقد والمُنظر،

ويلج الدارس على أن الشاعر لا يسوى هذه الصور بطريقة مصطنعة، ويوشكها كما يوشى اللغز قويا، ويؤثر حتى يخرج سواها، وإثا تأتبه الصور عفو الخطأ، استجابة لقاعدة التداخل التلقائي، وكأنه منطبع إلى عوالمه الداخلية، وأما ذاته السحرة، مثله مثل «أورون» في عروبه في أغوار الجسيم، حملها قنطرة، يحذف عليها كلوم ذاته، ويغنى ألها، وتستمتع إليه الوحوش فيسهرها وتؤخذ به^(٤٥).

ورحلة الانتقال إلى الأماق، والغوص في أغوار الذات، يطلق الباحث عليها «الاستراب»، لا يذوي في نهاية الطغاف إلى المين للشرذ، لتطيس الذات بماحية الأشياء، وتكسيها ملها من الرمزي. وفي الآن ذاته تبت حركة عكسية متجهة من العمق إلى السطح لتستحوذ على القارئ وتخلط في شبكه، أسرة إله في معتققاتها الرمزية^(٤٦).

ويغض الباحث إلى تحليل نص شعري هو «صلوات في هيكل الحب»، يلمح فروجا للروية المركبة من طبقات متراكمة، منسبة من الوحي للشخص على الرؤى البعيدة الثابتة في أغوار النفس. وما يستخلصه من قرائته القصيدة أن للروية الساعية المقصودة بالحطاب توضح قديما بطلاة رمزية تزداد كثافة وعسقا، لتعطي في صورة إله، ولي النهاية في صورة الأم الحليفة. ويشف ذلك من رغبة حمية في العودة إلى التبع الأول، إلى رسم الأم، عندما كان الإنسان متعلقا بمجمله، متصلا به، وعن حين جلع إلى القردوس للفقود^(٤٧).

ككلما يتشغل الدليل والكل الجيمي، الفردي والتموضعي الكون. وهكذا أيضا يتضح أن لحظة للكشف هي لحظة حلول الذات في الكون، وفنون فيه من طريق القلب، الذي هو مصدر الحياة الحافظة، وحصوله العالم وليبه، ونائل الإنسان إلى عتبات البه. هو ذا «زمن ميلاد الشعر، يحد بنامه بالكلام فيأني كلامه في شكل إشارة عممة في الحفاه. وهو زمن الامتلاء بالعالم، زمن فوق آن مفتت زمن الطفولة الزانح بالصبور والرسوم»^(٤٨). و«يصبح التأسيس الشعري نبيا، يتشكل الإنسان من خباب الزمن، التعالي، الذي يغني الإنسان إله على درب التلاشي والزوال، والمزج به داخل زمن الدعوة»^(٤٩). فالشاعر يواجه العالم وإعادة خلقه، بالولوج إلى صميمه، وكشف جوهره الذي يل بالماضى والزمن التاريخي، ويسبته في ذلك يرباع اللنة إلى صفاتها الأولى، وإثالة ما علق بها من صدا الاستعارة^(٥٠).

ثم بين الدارس في فصل عنوانه «لحظة للكشف الشعرية: تأسيس لماحية الشعر وماحية اللغة» أن زمن الشعر هو زمن الحلم، وأنه في الآن ذاته زمن مواجهة العدم واللامسي^(٥١)، وفلك لتفاته إلى جوهر الوجود، وعاطيته إله في حقيقته المارية، بعد كشف الشكوة الحليجة لها عبا^(٥٢)، فلما الشعر يغلو استحضارا للنفس، وتسمية للغياب^(٥٣).

ويعرض الدارس في فصل أخير عنوانه «لحظة للكشف الشعرية

الظلمر، للغة إلى الأماق» إلى جوهر الحياة و«صميم الوجود»، فلذا «الثورة ليست مجرد نية تراها العين الثقيمة متلوذة للاختطاف، وإنما الثغرة ليست مجرد جسد ووعاء موعود بالانقراض. والشعير ليست مجرد قرص ناري يتقد لينجح قصما»^(٥٤). وهكذا أيضا يتقد الشاعر يروية خاصة للعالم، رؤية تخالف رؤية الإنسان العادي، من خلالا يستهم حقيقة الحياة ونسغها، وتصل بمطلق الوجود، أوكيا يسميه الشاعر الوجود العظيم. هذه الطريقة في ترويض النفس والتعامل مع الأشياء هي التي تهيئه لإنشاء الشعر وتولّد النبوة^(٥٥).

ويستمر الدارس في رصد نية العالم المتصور في لحظة للكشف في فصل عنوانه «في ماعية للكشف الشعرية»، فيقرر أن «هذا العالم مؤسس على حركتين متقابلتي الأبعاد» تتحد الأولى إلى أسفل، إلى قرا الأرض و«الم الظلام، ويرافق ذلك شعور حاد بالضياع والغربة والألم، وتولد الثقة مسرا علويا نحو الضياء والإشراق والفضاء اللامبالي. هاتان الحركتان تتحصنان في ثلاث نتائج هائلة، هي: المضي / الحاضر، والفضاء / المضي / القضاء الأرضي، والجنة / الجسيم، وتتصان على كامل نسج شعره، متشكلة في صور زائفة، تكسيه تنوعا وبراء. والفتاد إلى جوهرها يمدنا من وجهة الدارس: «عن القرباب التقنية الجلمزة الجافة، والأحكام الجلمزة الجلمزة على أقلام الفاد، ويصلنا بالرموز والتعلية النموذجية للشركة»^(٥٦)، للترسية في خور الذات، والظلمة بجلودها في الرؤى الإنسانية المشتركة. وترتد هذه الرموز عنده إلى ثلاثة رموز رئيسية: الأول ينظم في مفهوم البه / التكوين، ويشكي عناصر الطبيعة للكونة لبناءات الخلق، وهي النور والظلمة والله والنبات، ولشجلة في نسج شعره، إما ساكنة ملفوفة في سجع كثيف من الصمت، وإما في حالة اضطراب وحركة صائبة عاتية، عاكسة بنبليات الولادة الصيرة للؤلؤة^(٥٧).

أما الرمز الثالث لفساده التوق إلى القردوس الأمي. ويعدل ذلك: «من وجهة التحليل النفسي — حين الإنسان إلى رسم الأم وترتد للصورة إليه والاتحاد به. والصورتان كشفا لجسدان توافقي الإنسان والمحيط — الوجود، والحقا اتحادا مطلقا، مصحوبا بشعور بالثقة القصوى والسعادة لشدة»^(٥٨).

والرمز النمطي الثالث يمسح حالة تخفية للساقية، حالة التصدع والسقوط في مهاري الجيبض الأرضي، وما يتبع ذلك من شعور بالفراق والقطيعة والغربة للصعوبة يروى كابوسية طفولة^(٥٩). وتتسق هذه الصور في لحاظ شفي، يربحها الدارس إلى ثلاثة أنماط رئيسية. الأول يسميه بالتوب العروى، ويقلده أن كل صنف من الأصناف المذكورة يرد في قصائد مستقلة، والثاني يعبه بالفتاغل، وحاصله أن جميع الصور المعنية ترد متشبكة، مضمنا بعضها في بعض، ومشددا إله؛ أما ثالث هذه الأنماط فهو الإقصاء، ومظهره تخليص صنف من الصور على بقية الصور، واحتواءه معظم القصيدة، وعاصرت الصور الأخرى في ركن قصي منها^(٦٠).

الخلاصة . فهل وقت الدراسة بما تعملت به وشغلته من مقاصد ، وكنت في مستوى ما تطمح إليه ؟

ثميل إلى الإجابة بالنفي ، لسيب : داخل وخارجي . الأول ينشعب كذلك إلى فرعين أحدهما موصول بالآخر . فالدارس — بلغة — غنى من قيمة النقد ، مؤثلاً إياه بأنه يستبح الإبداع الشعري بتأليفه نصاً على نص ، وإسقاطه مقامهم قبلية ليست مألوفة في النص ولا مستحقة فيه . والحال أنه يفرد كسباً مهماً من دراسته لتحليل قصيدة ، بقية رصد لحظة للكاشفة انطلاقاً منها . ويوسع أن توجه السؤال للمعرفة : أيها الدارس هذا التحليل من قبيل التنظير أم النقد ؟ فإن كان من الصف الأول جاز لنا أن نشك في قيمة القصيدة ، لاق حد ذاتها ، ولا من حيث جودتها الفنية ؛ فهي راتمة معظم إنتاج الشاعري ، ولكن من حيث طاقاتها على استنزاف تجربة الشاعري ، ولا أمكننا جميع قصائده بؤراً مجسدة لهذه التجربة . وفي هذه الحال لا نرى ما يبرر إقرار هذه القصيدة على سائر قصائد الشاعري . وإن جعله في الصف الثالث أخلاجه بأنه يأكل ما سبق أن أكله من أن النقد مدطن في « مقاربه » النص ، مستهلك إياه بتحميله ما ليس فيه وما لا ينطق به .

ثم إن الدارس — وهذا يجم الجانب الثاني من السبب الأول — أشعرنا بأنه يسبحل الظروف على لحظة للكاشفة ، ويتعنى طاقات الشاعر الإبداعية بمشارعتها والمحاولة فيها . لكن لما لم تسهله كتابات الشاعر النظرية بإشارات مفيدة كافية ، ركن إلى شعره بخصمه ، واستقرى منه ما يمدد كاشفاً هذه اللحظة ، وإذا به ينساق إلى مجرد عملية استخلاص للنصوص النمطية للوصول بالقرى الشعرية المشتركة ، والطاغية على سطح شعر الشاعري ، أو في مستوى قرب منه ، ملتصقا في ذلك مع دراسة هشام الرفعي ، التي مستولها في موضوع لاحق ، هذا ما يتصف به رصد الصور النمطية في بعض اللوالب من تلجيب والافتقار إلى الصرامة العلمية ؛ إذ تطلعتنا عنده طائفة من لتعليم غير المنظمة في رؤية متسقة واضحة ، على نحو أوقعه في الضمور وإن زنت صحة للضامين . ومن الأمثلة الدالة على ما ندعي جملة « حركتي المصيد الموهوب في شعر الشاعري متمحذين في ثلاثيات ثلاث (هي الماضي / الحاضر ، والغضب العلوي / القضاء الأرضي ، والجنة / الجحيم) ، دون أن يشعها بتحليل نظم تشكلها ، أو بين بقية رصده صلابتها برموز شطية أخرى يسوقها في مواطن لاحقة من الدراسة ، كثنائية البدء / التكوين ، والتوق إلى الفردوس .

أما السبب الخارجي فيتخص في التساؤل عن مدى قيمة هذه الدراسة في ضوء التجهلات النقد الحديث ، ومدى إسهامها في إثباته جوانب غنية ، ورواها بكر لم تطلعا أقدام النقد في إنتاج الشاعري . وفي تقديرنا أن موضوع الدراسة — إن قورنته بالأحكام في النقد الحديث — لا يرقى إلى مستوى ما يطمح إليه من طرائق جديدة ؛ فللوضوح المطروق ينتج ضمن موضوعات كانت على اهتمام طائفة من الدارسين من الذين فترا بتحميل القضايا ، وألفوا من

وعلايات الكتابة . لا يسبه زمن الإبداع وساعة الإلهام للشاعر من « بيد وإلهام ، حتى :— يسأل الله العون والتخفيف من وطأة ما يوزج منه من حطب ، ويصف به من ألم ، لتلك الكتابة » نوع من الترفيع للمرحب ، والاستمرار فيها إيماناً في إعادة الذات «^(٥٦)» ، ولا يمنعه ما يكبله من معاناة ، ويستبد به من إلهام ، من مواصلة الكتابة والإبداع في طلب الحلق . فيما الدخ إلى ذلك إنذ لولم يكن الشاعر مسكوناً بآهس الإبداع ، ولولم يجد في ذلك عزاءه الوحيد ، وللأذى الذي يجنيه التردى في « باري اليأس ، ويستقله من لوت ، موت الإنسان المعاصر ؛ لوت التائه الرخيخ ، الخالي من أسباب العظمة والخلود ، وللتقص للموت السامي الرفيع في أحضان الشعر وحضرته ؟ فلكتاب بلج جسيم الإبداع ... أو فردوس — لأنه متلور بإفلاخ رسالة تحمل ثورته على فرضية المعاصر ولا معناه ، وتغير من رفضه للمستقر من القناعات الباطلة ، عوارضها وكشف زيفها وذلك بالغموض في أمقاع العالم ، وسير أفواره الخفية ، « ماغوسا جوس الحلق »^(٥٧) وسلطة إله الفن ، وبالزعة الجليظة لملجورة الامعى لإعادة إنتاج الحياة ، والبحث عن ممان جديدة . وهكذا تولد الكتابة من الوجود للثقل من الوعى الدراسي ، وتتأسس كصدى لتغلغل في صمق أمقاع الذات المبدعة . وهي تتضمن — بالإضافة إلى ذلك — باعتبارها قائمة على رفض للمعلوم السائد ، الكثير من المخاطر ؛ لأنها حدث منشأ إلى المجهول ، بما في المجهول من فقدان للأمن والطمأنينة والراحة .

ويفرد الدارس الصفحات الأخيرة^(٥٨) لتقديم تجربة الشاعري في تعامله مع اللغة للوروة ، مينا أن أشعاره تغلوت جودة وردامة ، نصاعة وغموضها ، بحسب طريقة تتلمذ مع هذا للوروث ، ومع النتائج الأسطورية والمعرفية المتعددة ؛ فكلاً اقترب من هذا أو ذلك والتصق بها جاء شعره بانها مبتدلاً ، مفترقا إلى نبض الحياة وصديق التنوير ، وإن أبعد عنها كثيراً وقع في الغموض والتضلل . وفي كلتا الحالتين تكون التجربة الشعرية ممرضة ولتلب والاستيلاء^(٥٩) ، وينبش الشعر . أما الطريقة للتل ، الكتفية بالمخالفة على إشراف الشعر وقرة أسرة ، فكمن — في رأيه — في التوقول على الحد الفاصل بين الذات المعصية وجلب « الرموز النمطية » ، فيكون الشعر عاكساً لتجربة الشاعر في أبعد أمقاعها ، وموصولاً — من ثم — بالقلع المشترك للجمع للتعبير الإنسانية ، معبراً عنها في صفتها وجهرها الخالص . والسعى إلى بلوغ هذا الحد الأقصى لا يتلزم من ألم وعناء ، لأنه يتطلب حقراً في أمقاع الذات ، واتحاداً إلى مهاري جسيمها .

من أهداف الدراسة — وفق ما تامل عليه قرآن واردة في سياق التحليل — تجنب الأحكام الجليظة ، والنتائج التقديرية القبلية ، حفاظاً على روح النص ، وصونا له من الانتكاس ؛ وذلك بالإقبال على بنائهم الإبداع ، والنصوص في كنه تجربة الشاعري

فرويد ، أو بتوظيف « لغة فلسفية ثانية »^(٩٩) ، تجاوز موضوع الدراسة ونفذ الدارس لتبليغ هذه القطعة للوسوسة عند السرايين بالقصوى Le Point Supreme ، التي تجس فيها الذوات ، وتلغى السلفات والمتناقضات ، لتتصب الأنا ضميراً غائباً يصدره كلام أخصر لا تعرف مكانه ولا مصدره ؛ كلام يأتي من أحراق الذات ، من للجهول ، متلبساً تجربة الكاتب في صفاتها ، متلصقاً بها ، وفي الآن ذاته تجاوزاً لإيادها ، متبعداً عنها ، مؤلفاً ما حققه التحليل النفسي من إنجازات مشهورة حيناً ، والفلسفة الوجودية أحياناً أخرى^(١٠٠) .

حكماً ألفت لحظة للكشفة هذه من قِباد صاحبها ولم يلامسها إلا ملاسة رفيقة في تنك سترها وتفضض بكارتها . ومع كل ما نوجهه من نقد للدراسة للعتية فهي لا تحلو — بالقياس إلى ما كتب من الشاي — من جوانب طريقة كفة ، لعل أظهرها ما عقده الدارس بين صلات بين ما جاءه في بعض أشطر الشاي ومظاهر من أساطير قديمة متتمية إلى مصادر متعددة ، على نحو يتلغ عليها غلالة ذات مدى أنثروبولوجي لا تقتصد أن الدراسات النقدية العربية تفحصت في ثبات وأبدت فيه .

محمد قوبعة ومفهوم الشعر عند الشاي

يصرف محمد قوبعة عنايته في دراسة عنوانها « الشعر في كتابات الشاي الثرية » إلى نصوص الشاي الثرية التي لم يحظ بها النقاد من وجهته احضامهم بشعر ، بغية استخلاص « رؤية إلى الشعر وحده عند ، والدافع إليه ، والغرض منه »^(١٠١) ، لجاعل هذه انصوص ستين : صفاً أولاً يوجب عليه الطلوع التطري ، وه الأظهر والأكثر امتداداً^(١٠٢) ، وصفاً ثانياً يضمن خواطر سالحة تستند عليها لحظات الإبداع ، أو يلهمها هاجس الإشهاد ، فيدعها بوميات أو رسائله الوجهة إلى أصفياءه ومدان الصفتان متكاملتان ، يكونان نصاً واحداً ، مؤلفاً الرؤية ، يصبح أحده من وجهة سترونية^(١٠٣) .

ومجهداً لدراسة الموضوع في صلبه بفرد الدارس نصلاً عنوانه « الشعر القديم من نظر الشاي »^(١٠٤) ، يتناول فيه نظرة الشاي إلى الشعر القديم بوصفه حداً مؤسداً ، ينقش بمتخاضه مدى التجديد في الإنتاج الشعري . والطلوع على دراسات الشاي الموصولة بهذا الموضوع يترك أنه يزدري بالشعر القديم ، ويهده فائداً الروح ، مفتقراً إلى الوضحة وسمة الخيال وبش الحية ، وأنه يقرم على الصنم والابتاع لا على الحلق والإبداع^(١٠٥) ، ملحقاً في الآن ذاته على أن الشاي استلمه أفكاره من المصادر الرومانسية ، التي حلت حل القديم ، وكسرت الأوثان القائمة ، وأعملت الدواول في التصورات التخيلية السائلة والمستقرة في فهم الشعر وتقويمه . ثم يجلس في الفصل الرئيسي من الدراسة وضوانه « المرجعية - طيدة وليس التجديد ، إلى وصف نظرة الشاي إلى الشعر ومظاهر التجديد فيها ، فيركز على دور الخيال في الشعر من تغويد المكبة للحلق

دراسات فرويد وملينا كلارين M. Klein ، وتجاوزاً سييلها في إثارة قديماً متصلة بالإبداع الفني ، ملهمها الإجابة عن تساؤلات من قبيل : لمن تنهيا عملية الإبداع ؟ ولماذا تستقيم أداها عند البعض ولا تستقيم عند آخرين ؟ وهل توجد استعدادات فطرية عند أولئك تنبئ صند هؤلاء ؟ وفي أي طور من أطوار الحية تكتمل هذه الأداة وتتصب للمرء فائداً مبدعاً ؟ وتستقيم هذه التساؤلات الخوض في إشكالات متصلة ؛ منها علاقة الإبداع بالأسطورة ، وعلى وجه التحليل بأسطورة « أورق » و « نرسيس » ، والعمود الأبدى وصفته بالقلق والحلم والجنون والموت ، وشخاصية لغة الإبداع بمفهوم الكلمة العلم ، ووظيفة الحلق بالنسبة إلى المبدع والنسبة إلى القارئ . وقد أنقى الخوض في هذه المسائل إلى تنج حية للمبدعين ، والإطلاع على مسوداتهم ، والوقوف على أطيافهم وأحاديثهم وحواراتهم وكل ما يتصل بهم ويشواغلهم .

لقد تولى عهد البحث في مثل هذه الموضوعات ، أو في أفضل الحالات انحسر حلقه إلى حد بعيد ، لسبب بسيط هو أنه من للحال التغاذ إلى صميم التجربة الإبداعية وسير كتبها ، فشهادات المبدعين ، كتابا وشعراء وفنانون في خفط الميادين ، تبلو من الكثرة والتشعب — وفي هذا المجال تحمل على كتاب يفتينا من القصوى برغم قدم عهد نسبي ، هو كتاب مصطفى سوبف الموسوم بـ « الأسس النفسية للإبداع الفني » في الشعر خاصة — بحيث يجوز توظيف هذه الشهادات للبرهنة على الرأي وتقييده . فلئن ألقنا بعض المبدعين أن ما يسميه الموسيقى « لحظة للكشفة » هو نتيجة عنت وأرق ومعالجة فإن الأثر الأدبي — قصيدة كان أو عملا أدبيا آخر — في شكله النهائي ، وكما تتلقاه في صينته الأخيرة ، ليس وليد هذه اللحظة الصرفة ؛ إنما هو حصيلة تهلل وتحكك وتشذيب ؛ كفتا شاعداً على ذلك ما يقره « فلوير » من أنه كتب « مقام بوفاري » في سبع سنوات ، وما ألقنا به « سايون » Ockton من أنه يكتب مائة صفحة لكن لا يثبت إلا صفحة أو يضع فقرات . وبفتينا أن الشاي لم يكن يصدر أشعاراً كما تلقاها أو يتزعم أنه تلقاها في هذه اللحظة اللز ؛ إنما كان يفتنها ويصدها بالصلل والتهليل لتخرج في صيغة قوية سوية ، حتى ليسوا لنا في بعض الأحيان أن كل محاولة لاستعانة كلمة بأخرى يحدث خلا في القصيدة ويؤول إلى انبهارها . ثم إن طول المران والملازمة ومغلوقة الكتابة تكسب « الأدب » عمرة ، وتتضح ملكة الإبداع عند ، وتغدو طاقته في الحلق . ولينا في حاجة إلى إيراد حشد من الشواهد تستدل على أن كبار الكتاب والشعراء يدموا الكتابة بالنسج على متوال سابقين وترسم خطاطم في الكتابة ، وصولاً إلى الاستقلال عنهم والتفرد بأسلوب متميز .

ولما سلمنا بأن الإبداع في حد ذاته موضوع يستحق العناية فليس ينه الطريقة المثالية للتعصدة في الدراسة ؛ إنما يتوخى أدوات علمية دقيقة للتشريح ، كما هو الحال عند المحللين النفسيين ورتة

نوعية، عمله منزلة خالقة لمنزلة الأسطورة. وقد قاده ذلك إلى مجاوزة حدود الأسطورة الضيقة إلى رحاب الأسطوري، القائم على تصورات بدائية غير منتظمة، في خطاب قصصي متسق، مع إمكانية تشكيلها في مظاهر مختلفة. فالأسطوري هو من الأسطورة بمثابة العقد وقد تحل وانتشرت حياته^(٧٧) وكثيرا ما يكون الشعر وعاء حاويا لتصورات أسطورية تبدو علاماتها مشعة طافية تتلوا على السطح.

وفترض الدارس - استنادا إلى قرائن عدة واردة في مواطن متفرقة من كتابات الشابي النثرية والشعرية - أن الشاعر اطلع إن قليلا أو كثيرا على مخارج أسطورية متممة إلى شعوب مختلفة، مؤكدا أن حضور الأسطوري في الشعر لا يستوجب بالضرورة مثل هذا الاطلاع. فذلك أن الأسطوري - كما قلنا - يتجسد في الرواسب موروثة من الرقى الجميلة المشتركة، للغة في اللغوي، وللمستعمل للامتياز والتطور في أشكال متصلة بمجرده، كما يحدث في العملية الإبداعية. ويرجع الدارس هذه التصورات الشعرية بطورها في أعقاب الانتعاش الجمعي إلى أصليون ما:

العود إلى الأصول، والعود الأبدى.

١ - العود إلى الأصول:

يتنظم هذا المفهوم ضمن ثنائية من أكثر الثنائيات التصاقا بتجربة الشابي الشعرية، هي الحاضر / الماضي، وهما نسق بنوى عليه عقد النصب الأوفر من نصائده، منه اشتقت شبكة الصور للمؤسسة لفضائه التخييل، فالشكل الجامع الذي انتظم غالب القصائد يتلّف من لوحين متناظرين، تحكيان ما بين الماضي والحاضر من مسافة عريضة^(٧٨).

فما يستبد بالشاعر من شعور مأسوي بمرور الزمن واتقضاء عهد الصبا وزوال السعادة الماضية، وما يصاحب ذلك من إحساس بالخوف والألم، يبعث في نفسه - في الآن ذاته - الرغبة الملحة في استعادة الماضي، والدولان فيه، طلبا للسعادة المفقودة، وإحياء لها. وكان ذلك الأسس في غالب شعره فكرة لازمة لا تريم، وخلفها ملحا لا يفضل عنه، فهو عهد لزمه فلم يفكره، والتج عليه فلم يجد إلى التخلص منه سبيلا، فكان في النصب الأوفر من ألقابه شاعر الحنين والذكرى^(٧٩). وبلغتنا الدارس إلى أن الشاعر لا يستعصر ذكريات عديدة بيقينة من حياته، متنبها إلى نتيجة مؤداه أن دراسته من وجهة نظرية غير ممكنة، فلا الديوان يسر ذلك، ولا البوميات والرسائل تساعد عليه، فشعره موغل في المنطق، مفرق فيها، ونثره ضيق بأن ينير دخائل صبره وقد جعل صاحبنا نموذج الشاعر الرومانسي لبسا له، إلى حد أن الصورة ظهرت على الذات وكانت تطمس ملامحها وتطمس مساهمته^(٨٠)، وهذا ما يدعّم رأي الدارس القائل بأن الشاعر يصنع من منابع مشتركة، تغلّف من الأسطورة والصور النموذجية المتفرسة في قاع الوعي الإنساني بأسباب قوية، يسكن أن من أنخص خاصيات

ورسده دعلمات روح لحيية جديدة، تنبض على أنقاض المرجعية التقليدية المهيمنة، الفاعلة على التصنع في قول الشعر، والتكسب به، وإثارة العواطف السهلة الرخيصة، وتعتمد الإحساس النابض الحى، والتجربة الصادقة، سيما لا يتنبب بالبداهة^(٨١).

وتعد الأسطورة مقوما من مقومات الشعر الرئيسية عند الشابي، بحكم أنها صنو الخيال، والسبيل المهيمن لولوج عالم الطقولة للماء بالأحلام، الزاخر بالصور الإنسانية المشتركة^(٨٢). ولا يتحقق الشعر الإنسان الحق، ويشارف الأفق الروحية، ما لم يتوخ الشاعر «أسلوبا حيفا كالصافى، حينما يمثل مسخ الحيلة.. ووداعا كضوء القمر، حينما يمثل الطمأنينة وسكون النفس، ورفيفا شجيا ككلمات ندى بعيد، حينما يمثل أحلام الحيلة ونحيب القلب للفتاة»^(٨٣).

أما الشاعر فمما يشترط فيه توهج الماكنة، ووظقة الإحساس، ولوعة الخيال، واستعداد التجربة وصدفها، وهو مدعو إلى علم الاستجابة إلى غير ما عليه إحساسه، ويصنعه له - له لغير الحرية لا يصدر الشعر الجليد ولا يكتب له اليقظة^(٨٤).

الشعر فوض من القلب، وليس من الروح، يسو بالإنسان من مستوى المادى المتألف، ويخرجه من حدود واقعه الضيق ليحلق به في عوالم رحيّة، عوالم الخيال والجمال^(٨٥). ومن ثم استحق الشاعر بروز مرتبة الصادرة للجمع، بل مركز النبوة بجرأته ودأبه على اختراق المستقر من الأوضاع، واستشرافه أفقا أبدا متجددة.

هشام الرضى والأسطوري في شعر الشابي

ينحس هشام الرضى في دراسة عنوانها «الحظ والقدرة: الأسطوري في أفق الحياة» وجهة أنثروبولوجية، متخلدا من الأسطورة والأسطوري في شعر الشابي - وستوضح الحدود الفاصلة بين هذين المفهومين فيما بعد - موضوعا لها، موقفا ما ألقاه من اطلاع على ما وضعه يرنج C.G.Yang وديروند C.G. Durand في كتاباتهم من أسس معرفية في هذا الميدان. ويسوق الدارس في مستهل دراسته طائفة من التعريفات المختلطة من هذه الكتابات، وما يستخلصه أن للأسطورة مقومات رئيسية ثلاثة: هي أها خطاب قصصى، وخطاب مقدس، ولها تروى قصة بدايات الكون الموهلة في القدم. وهي تتألف من دروس وأنماط عليا وأساق^(٨٦) ويعرف النسق من حيث هو «فعالية تأليقية عمدة في التجربة»^(٨٧)، إليها يستند التخييل، وعليها تنكس الرقى للكون. أما النمط الأعل فهو مركز وشحن، وظيفته أن ينظم حسب أشكاله الخاصة ما توافره تجربة الإنسانية من مواد تمثيلية^(٨٨). وبعد النمط الأعل حلقة وسيطة بين النسق المتميز بتجربته المطلق وألوهيا للتخصّص في أنماط عليا كثرية، والرمز القائم على التجسيد الحسى من العملية التمثيلية^(٨٩)، والقابل للتشكل في صور كثيرة. ويشير الدارس إلى أنه لم يتقيد بما انتهى إليه العلماء المذكورون من نتائج، لأن حادثة بحثه هي الشعر للفرد بخصائص

ما يضطرب في ضمير الإنسان من حس إسطوري لا تحو له جلوة»^(٨٧).

ويخلص الدارس إلى استقراء الشخصيات الأسطورية الواردة ذكرها في أشعار الشابي، وللأسف في سطحه، أو الثابتة في باطنه، عموماً استبطانها، والوقوف على أهم معانيها وميزاتها الأسطورية للوضوح العامة، ويوجد تصرف الشابي فيها، وتصوره لها، متمكناً إلى نتيجة حاصلها أن بعض هذه الشخصيات أعادت عن نفسها، وكانت جليلة الحضور، كأدم وبيرونيوس، فيها أسمرت أخرى واستخفت في قرار نصوصه، كسليخ ولورلي^(٨٨).

ويرى الدارس - في تحليله معالم هذه الشخصيات في شعر الشابي - أن مسجحه «بسيط سلج»، وأنه يختلف اختلافاً بيناً من مسجح جبران، الذي اشقت معناه من مصادر دينية وأسطورية متنوعة، فجاء قوياً أسراً، مرجعاً هذا الاختلاف إلى أن ليولوجية الشابي الدينية تألّى التمدد والخروج من الحدود الإنسانية، وتحول دون جبراة منطق جبران إلى غايته، برغم كلفه به، وتأثره كثيراً من خطبه. مسجح الشابي أمل إلى البوادة والاكتفاء على الذات التي ينزع إليها الشاعر ليتملأها ويغوص في أفوارها. لا يسعى إلى الشعور بالتمدّد والثروة إلا لكيحبه ويشد عقله، راجعاً إلى نفسه مراراً ليأخذ، ناعماً على ما نازاً منه ويدر، عما تأله تهمه، ويرى بها خلفه. أما شخصية أدم - ونصبتها قصة مطعنة، تحكي نشأة الإنسان وديانة الخلق وملايسات الانحدار السحق - فقد تجلّيا الشابي وشرب نفسها حتى لا يست كيقته، وغدت قطعة من روحه. وقد خضعت هذه في صورتين؛ تجسد الأولى الشوق إلى الأصول الفردوسية، «وقد بلغ منتهاه، ولحينئذ إلى البدايات السعيدة وقد انتهى إلى أقصاه»^(٨٩).

أما الصورة الثانية فضحاكي قصة الانحدار والسطو والقطعة، وما يقترن بذلك من شعور قطع بالصراع والغربة. وتشكل هذه الرؤية في شكائات صورية تقوم على الالتفات والظلمة، وتنتشر في كامل نسج شعره، متغلغلة في لحمته وسداه.

ويجاء القول أن «تدوير السياه» و«ظلمة الأرض» عصفاً في كونه تقابلاً متنافساً بين الأمل والأسفل، فطال النصيب الأوفر من الأعمال في شعره على معنى الانحدار والارتقاء^(٩٠)، الانحدار إلى عالم متدّ، والارتقاء إلى عالم أمثل.

٢ - العود الأبدي .

هذه الأسطورة، وصولاً بالتصوير الدائري للزمن، الذي يخضع لمبدأ تعاقب النور، رمز الحياة والسعادة، والظلام، رمز الليل والشقاء، تعاقباً دورياً، وتناوباً أضعافاً من رسم الأعراب أبدياً. وتمكّن هذه الصورة ما يستبد بالإنسان ويشغله من خوف الفناء وروية الجهول، وما يضطرب فيه وسكته من ترقق إلى تجلّو الآتي و«كسر» حركة الزمن التاريخي غير القابلة للتأنيدي^(٩١). وكان

الأسطورة قصص البدايات وفضاء العود إلى الأصول إلى زمن البدايات الخرافي^(٩٢).

ويتشكل هذا المثلّئ الأسطوري - من وجهة الدارس - في أنماط عليا، تتراسل وتتعدّد بينها وشائج وثيقة يجمعها الأم والطفولة والغاب، وهي معان أثيرة عند الرومانيين مؤسسة لتقسيم مهم من أشعارهم، يتناولها الدارس بتحليل يغلوت طولا وتفاذلاً ما جاء في معرض تحليله صورة الأم قوله إن علاقة الشاعر بأمه تتراوح بين الفصل للتجمل في قصيدتين يشكو فيها اليماء واليتم، وهما «شكوى اليتم» و«قلب أم» والوصول للمجد في مقطوعة قصيرة عنوانها «حرم الأمومة»، تكشف عن مدى ما يزداد الشاعر إلى أمه من روابط تبلّغ حد إكسابها طابعاً قديماً^(٩٣). ويشهد تماثل الشاعر الشديد بأمه من رغبة ملحة للعود إلى رسم الأم الدالّاه للريح والفتاة فيه. صورة الأم تتصاق بصورة الطفولة وتماتتها؛ فكثافتها تأتي بالتوق إلى العود إلى الأصول واستعادة زمن البدايات؛ زمن السعادة الأولى في حضان الأم وروحيتها. ويترن الدارس زمن الطفولة هذا بالحلم، موضحاً أن عليه النفس كشفاً يهيجهم التحليل عما بين ذينك الطرفين: الطفولة والحلم من مثله وأثيرا أن كليهما كون لازمي^(٩٤) يقيم الدارس الغاب إلى الصور النمطية المذكورة مقررًا أنه رمزاً استلمته الشابي من للرسمية الرومانسية^(٩٥) وأنه لفضاء يلتجئ إليه الشاعر ويعتص به احتجاء برسم الأم، طمعاً في التخفيف عما يتعبه من ألم وسكته من لسي. والأزجال إليه هو - من وجهة الدارس - «ضرب من لمجج الشعرى إلى منبع من منابع المقدس»^(٩٦). ويصوّي الغاب عند الشاعر تقريبا للمدينة موطن الرقبة والرجس والقيم للتحللة ورمزا للامتناص والجمال والظاهر والحالود، ومن ثم يكتسي مثله مثل المطين السابطين - مدى قدسي. هكذا يبلغ الشاعر للمقدس لا من خلال الدين بل من خلال الاندماج الكلي في الجمال والحلول فيه. وهي نظرة تقترب بالوثنية التي هي «نسع ديفي مهم سرى في الفاع العميق من أخاياه»^(٩٧) كون ما رشح منه في السطح من صلافة في هيكل الحب وتغن بالغاب وتوسل إلى أمه الليولوجيا، لم يكن نقيا خالصا، إذا عائلته من المسيحية تنفجعت ومن المصوفية أصداء^(٩٨) يمدّها الدارس أمثل غشاء وأكثر جلاء وظهوراً من الوثنية التي ترد مبطنة مستغنية في الأفق. ومن أكثر النتائج الشعرية - عنه - تجسيدا للنفس الصوفية قصيدة «صلوات في هيكل الحب» إذ يتوجّه بها المبد إلى ربه^(٩٩) داعياً ليأخذ من يمنحه السلام ويرحمه ويتقلد من الأمي والعلاب، وأن يضيغ في نفسه «مرح الدنيا»، ويصمت في حبه حرارة الحياة. ويبلغ الاحتفال بالمجد والتقدّسه، والرضا الجماعية في الاندماج فيه والاتحاد به غايته في قصيدة «تحت النصوص» حتى ليتلبنا الشعور بأن الشابي ناليس التجربة الصوفية جاعلا من الجسد دوسا، ومن الروح جسدا، لكن لا تنوب كل ذلك مصيبة ولا يقترن به إلحاد بل يضيغ مثالية ورياسة. في التجربة عايشة «ولا زمن، الذي هو غايته كل تروق في بدايات ومنتهى كل سعى إلى منحللات الإنسان السحيقة. وهل التوق إلى المنحللات إلا من أمر

تستوى بلورة جليلة يحس بعضها تفصدا قائمة الذات . من آيات ذلك أن بطور قصيدة « الصبح الجديد » تبدو مبثوثة في مواطن متفرقة من أشعاره ، مستقرة في أمثالها — في هذه القصيدة كما في قصيدة « إلى الموت » ترحيب بالرحيل الأخير وإقبال عليه ، وكأنه للذلة للفتد من معاناة الزمن التلويحي الأمل والألمه ، والفتد الذي يعبر به هذا العالم وينقله إلى عالم جديد وقد أفضل مفارق للآل ، وهذه صورة للموت تخالف ما أتقناه من صور تعبر عن شعور بالفرق من الموت ، كما تخالف هذه وتلتقى بتلك صورة « الموت في الغاب بعيدا عن دنيا البشر » فهو موت يكاد يكون مستساغا (٩٦) ، وكان الكون يولد مرة أخرى ويحفل بولادته احتفال الأفرق بمودة أوديس للحياة في فصل الربيع . في هذا السياق ، وتعبيرا عن حاجس العصور والارتقاء إلى العالم العلوي القدسي النوراني ، يتنظم مفهوم النبى للفرق الأرض ، وتكتسب صورة الأجندة والظنار للحلق أبعد مداما .

ويتم الرضى دراسة بتقويم عالم للفن الصورة عند الشاى ، ملاحظا أنه يعمد إلى استنباط الصورة وإبتداع أشكال طريقة للتعبير عن قصور اللغة من تأقية ما ينتج من مشاعر في نفسه ، وأن هذه الصورة تستجيب للمعايير التقليدية القائمة على مبدأ « إخراج الألفظ إلى الأوضح » (٩٧) ، وأنها أشيرا متكلفة متراملة ، يندد بعضها إلى بعض بأسباب قوية ، ويأخذ بعضها برقاب بعض . وقبلها يعمد إلى ترسم ما أبطل من العصور ولفظ السقم والبل بسبب من الاستعجال ، بل الصورة عنده تمهد إلى اللفظ إثرائه ، وتزبل ما علق به من صدا ، وتحتة نحتا جديدا ، فيخرج واقفا ناصعا ، يندد الغاري وبسره ، ويغض ما تراكم عليه من أسباب الفتق ، ويتشله من الزمن التلويحي ليقبى به في الميولوجى اللازمى (٩٨) .

لما إلى أن هذه الدراسة تلتقى في جزء مهم منها بدعوة اليوسفى وإن كانت للتطبيقات والغليات المستهتلة متباينة ، فضا تتأسس الدراسة المنهجية على الغذا إلى بؤرة العملية الإبداعية وكشف جوهرها ، ترمى دراسة الرضى إلى استقراء الصور النمطية الغلوسة بطورها في أحياء الضمير الجمعى ، والثالية في مكان أشمل الشاى . على أن ما يميز هذه الدراسة ، أن صاحبها يعلن مقدماته النظرية ، وبين أسسه المنهجية ، ويكتزمها بصرامة ، دون أن يجد حينا على امتداد الدراسة ، على نحو جنبه الوقوع في مؤايق منهجية غلوية ، وتقع صاحب الدراسة الأولى فيها . وهكذا جاءت دراسة الرضى متباعدة ومنطقية في إطارها واحدة ، وبجولة على نسق من التفكير سليم . وهذا ما نطليه في عدد كبير من الدراسات الثقافية العربية الحديثة فميز علينا الوقوف عليه . إن ما رغبتا في الدراسة واستهوأتا — إضافة إلى هذا — جراءة الرضى على تقسيم سبل لم توفر عليها أقلام نقاد عرب كثيرين في نقه وثبات ، مصعينا في ذلك بمصداو غريبة قيمة .

ومع ذلك لا تلحق الدراسة من عيوب بعضها غير هين ، وقد حصرناها في صفحتين : ١ - مستوى شكل :

الدارس فطن إلى ما يشوب مفهومى العود إلى الأصول والعود الأبدى من تناخل وليس ، فعمد إلى وضع القواصل بينها ، ورسم حدود كل منها قائلا : « لن كانت التصادمات المحمودة على أسطورة العود إلى الأصول في شعر الشاى إشعرا في طريق الذاكرة من الحاضر الظلام إلى الماضي الضياء ، إذ التصادمات المحمودة على العود الأبدى خرجت من طرق تلك الحركة ، وتخلصت من ربتها ، فلم تعد الرحلة أشواقا ناتئة إلى الزمن لتلقى ، بل أصبحت شعرا يعمل حلما / رؤيا ، أو يحقق زمن البدليات في الحال أو المستقبل » (٩٩) . ومن التناجى الشعرية للجسدة لأسطورة العود الأبدى « الصبح الجديد » ، التي يجلفها الدارس على إجابة عن أسئلة يسطها في قصيدة أخرى هي « أفنى الله » ومدلوا البحث من « الصبح الجديد » ، والتشوف إلى حله . ويطالعنا صدى هذا الترقى إلى الاتيتمات من أشعار الموت ، وإيتباق الصبح من صلب الظلام في « الأمس القديم » و « إرادة الحياة » . وإلى اعتقاد الدارس أن التدرج من العود إلى الأصول إلى العودة الأبدية هو تدرج طبيعي ، لا تشارك الأسطوريين في عشق البدليات . غير أن الضرب الثالث من العود يعمل وري التجدد ، فما تنسم حركة الزمن في الضرب الأول بالانكسار » (١٠٠) .

ويعرض الدارس لحلم شخصية فيوس كما تتجبل في شعر الشاى ، فيبين أن « إله الجبال للهيك الجبل » عند الرومانيين تتسبب في شعره مثلا لظهور والبراة والجبال ، مستحضرا أن الوفاء لأصل الشخصية الأسطورية ليس من مرم الشاى ، وأن هذا يتلبس الشخصية وينقل إلى علفها ويص رحيفا ليجرعا في ثوب جديد ينم عن روحه ، ويكشف عن تصويره للبلى للأشياء . وهو تصرف مشروع من وجهة الدارس ، فـ « بفضل ذلك يصير الأصل الجلمى المشترك أديا » (١٠١) . ويؤكد الدارس — في استقراته صلة الإنشاء الشعرى عند الشاى بالموسيقى — أن ظلال شخصية أروى « إله الغناء رب القصيدة » مسكتة في نثا شعره ، وإن لم يسمه الشاعر صراحة ، ولم تقف له على فكر في كتاباته الشعرية ، وأن الإنشاء الشعرى هو « حدث موسيقى » ، هو رحلة داخل الجسم وسرادية للثنية والمليبة بالكانات المنزعة ، بينة العور على الموضع المرغوب فيه ، وسيتك الوجهة المجرورة ما يجب به من مخاطر ، ويعاتبه من هموم الموزف والإشاد .

ويقوم الدارس حضور الأسطورة في شعر الشاى فيقر أن حظ أساطير الشعوب في « الألفى » هين فيتل ، وأن ذلك لا يهبط من شأن للبلى الأسطورى . فالرى عنده أن تجربة الشاى الوجودية الثرية قد تعرض ضالة ما أتقناه من الأساطير ، وتوكله للفتد إلى اللاوى الجمعى ، ليستخرج منه الصور النمطية في قامه ، ويضمها شعره ، دون أن يكون على وعى للبلى الأسطورى الرابع إليه (١٠٢) .

وما يستخلصه الدارس من سهات مميزة لكتابة الشاى الشعرية احتواه بعض قصائده صورا جنيئة تأمل في الاستناد والتشول حتى

الشجرة ، المجسدة لعوامل الظلمة والوحشة والموت ، ويطلق عليها اسم الأم القبيصة *Microcephala* ، ولنا فيها ساقه الدارس من أشعار ترقم على معاني السقوط والأيثار وشاعلة الخلة ما ينهش دليلا على أن هذا الوجه لم يكن غريبا فيها تماما . غير أن الريني غيبه تقيبا تماما ولم ينطقر إليه إطلاقا ، مثلا غيب الأديبات الموصولة بالغلاب والشجر والخضرة ، التي نجد لها صدى واسع النطاق عند دارس احتمله الريني في بحثه وهو مرسيا إيلاد *Micro Eilade* .

نضيف إلى هذا غياب عدد من الصور النمطية الكثيرة والمثلة في شعر الشابي . من ذلك الصورة المجسدة لتزعة الموت ، المعروفة باسم ثقاتروس *Thauros* ، والمقترنة بتزعة الحب (ليريس *Leros*)^(١٦) . وهناك كذلك صورة نرسيوس الغلمة في شعر الشابي على بروز الذات واستعلاء قلبها بغية سبر أحوالها واستيلاء أمهاتها^(١٧) . وقد لاحظنا كذلك طموح الدارسة من ضيوع غياب الأب ، في شعر الشابي ، وما يقرن به من مظاهر الاضمار إليه ، والتيابي ، وفي الآن ذاته الثورة عليه والرغبة في تعريضه . وفي غتنا أن الدراسة كانت تنعم كثيرا لو أأاد صاحبها عما كتبه لأكرون في هذا الميدان^(١٨) .

ولا يفتونا أخيرا أن نشير إلى تسرع الدارس في بعض الأحيان في إرسال أحكام تبادلية دونها جارية وبسيطة ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك تعريضه الحلم للذكور في موطن سابق . وإحالة أن الحلم في الدارسة الفرويدية مسالك كثيرة ومتشعبة ، مبدلة كل البعد عما جاهد في الدراسة من تحليل له وتعريف به^(١٩) .

يبقى أن تسامح من على ملامحة النهج الموقف للمادة المدروسة وعلى جدوله ؟ فمن أبرز ما ميز الدراسة أن صاحبها ركز على جانب المضمون ، مهيما إيمالا يكاد يكون تاما الجوانب الشكلية ، وكيفية تشكل الصور ، وانتظام صراحتها ، على نحو يجعلنا نتساءل : هل وفق الدارس في استخلاص مميزات نوعية محددة لشعر الشابي ؟ وهل كان يتنسى إلى نتائج خالفة لتلك التي انتهى إليها لو درس شعر أحد الرومانسيين العرب ولنذكر على سبيل المثال على محمود طه أو إبراهيم ناجي أو أحمد المشرقي في ضوء المنهج الموطف في الدراسة ؟ بل أليس يرومنا أن نستخلص النتائج نفسها انطلاقا من أجناس أدبية أخرى غير الشعر^(٢٠) ؟

إن اللطخ على الدراسة يندرك في سر أن صاحبها يستعري في شعر الشابي ما هو قائم مسبقا ويحلز قلبا في الدراسات الأثنوبولوجية والنظريات النفسية الموصولة بها . وهكذا يتنوع الشعر لا موضوعا متميزا بخصائص نوعية تفرد الشاعر عن غيره ، ويتنحى — من ثم — التوسل بأنواع ملامحة ، بل يندفع وسيلة وسيا بلاوغ نتائج مقررة سلفا ولحدها^(٢١) . وهذا قد ينسحب على المناهج المستندة إلى أجهزة قلبية وفلفظية صورية سابقة مجما ، وإن كان ذلك ينسب مغفولة من الصلة لأن مدنا ما لا يخلو من مرونة واعتماد بالجوانب الشكلية . وبهذا تكن جوانب التحصيل في الدراسة فهي تظل دراسة متبصرة تميز صاحبها بالجد والاجتهاد

من أبرز ما يلتفتنا في هذا المستوى أن الدراسة على تساهها — إذ تشغل ما يزيد على مائة صفحة — لا تحوي أكثر من قسمين . ولعل الأذى إلى الشعور بالغربة أننا لا نرى ما يبرر التفصيل بينها فصلا حلسا ، فهنا من التواشع بحيث يبدو كل تفرق بينها غربا من التسنف . وقد لوقمه ذلك في أعطاه منهجية تنحصرها في اثنين :

١ - هاترية المقاهيم . وحاصلها أن القسم الثاني من الدراسة لا يضيف شيئا ذا شأن إلى القسم الأول ، فكما أن العود إلى الأبدى هو كسر للزمن الحسلي التاريخي فكذلك الشأن بالنسبة إلى العود إلى الأصول . وكما أن الضرب الأول من العود يعمل في طياته الأمل في ابتلاج الصبح من أحشاء الظلام ، كذلك ينهي النوع الأول على الحلم بانتفاء زمن الحاضر زمن الشقاء ، واستعادة الزمن الإسل ، زمن السعادة الأولية . ومن أشهر الشواهد الدالة على أن الدارس لم يخلق في التزام الحدود الفاصلة بينها ، وإيرتز خصائص كل منها في شعر الشابي ، أننا نفق في كلا القسمين على مفاهيم متقاربة متشابهة ، وأحاط عليها متشابهة ، وخصائص أسطورية واحدة ، مثل أودول ويريويشوس .

٢ - التفكير ، وهو مظهر تابع للسابق ، ويمتد أنه الدراسة تكاد تقتصر من أثمانا إلى اتصافا على حركتين متقابلتي الاتجاه : حركة الاتصاف للذنية معنى الانكسار ، وحركة الصعود المعبرة عن حالة الانتشاء . ولا يفتق للدارس ذلك إلا أناة أسلوبه ، وعلمه على المقاهيم حلالا لقوية جملدة وجملدة .

ونضيف إلى هذا ملاحظتين أخريين ، تتمثل الأولى في عدم انتظام بعض المقاهيم دالاليا في الأرباب لكثرة ما ، فلنا نرى صلة صورة المسح في شعر الشابي بضم العود إلى الأصول للمضمون ما ، وكذلك الحال بالنسبة إلى شخصي أودول ويريويشوس للدرجيتين ضمن القسم الثاني خاصة ، ويريويشوس للوصول بالقسم الأول والثاني .

والملاحظة الثانية تتعلق بالدارس من حيث إنه لم يتبع نهجية الشاعر في مختلف مراحل تطوره ، فبين ما إننا كانت هناك حلاقة بين إبداعه الشعري وما يشع في قروحه من صور نمطية أسطورية ، وما إيسا تجريره في الخلة من خطوط أثرت في مجرى تجربته الإبداعية .

أما العيب الثاني من للملاحظات فيخص قيمة الدراسة في ضوء الدراسات الحديثة للنمى بالانجاء للتغوي في الدراسة ومدى صحتها وقدجها على الكشف عن التصورات الثنوية في مكان شعر الشابي ، ولنا على يقين من أن الدارس تناول بكثير من العمق المقاهيم الموزقة في دراسته ، ولكنه لمها في مواطن حلة لمسا لينا رليها . ودون التبسط في الموضوع نكتفي بذكر مقال حال على ذلك ، هو أن نظرتة إلى الأم — كنظرته إلى عدد كبير من الأمثال العليا — مشربة بتزعة مثالية ، تتجلى بمقتضاهما الملة مثلا للظير والنداء والبراء . ولحال أن الدراسة النفسية تنهنا أن للمرة صورة أخرى نتجزة للسلبية ومقررة يا ، هي صورة الأم القبيصة

عيد الله صولة وشعرية الوجود في شعر الشابي :

نتناول في خاتمة هذا التقديم دراسة صولة الموسومة بـ « شعرية الكليات وشعرية الأشياء في ديوان لعل الحية » — دراسة دلالية — بالتزويم . ونقر — باختلا — أن هذه الدراسة أزهقتنا وأخذت من جهتنا وقتنا ما كان أحرصنا إلى صرفناه إلى دراسة ما هو أجدى وأكثر فائدة . إنها من صنف الدراسات التي تحمل هذه العنوين البراقة ذات الصدى للفرى ، والمخالفة بالمصطلحات الحديثة الموحية بتبحر صاحبها وأمله حطاً موفوراً من علوم النقد الحديث . وقد أقبلنا عليها بشيء غير قليل من الشغف ، يندلجنا الحرص على مزيد الإفادة من مناهج النقد الحديث ، آمليين أن نطلع على ما ينسبنا بعض ما يلم بنا من شعور بالإحباط إزاء كثير من الدراسات التقليدية المبرية الموقفة للمتابع المذكورة ، ويضيف إلينا رصداً من للفرقة بعلم الدلالات الذي يندلجنا إليه ميل خفى ، ويشير فيما كليا نطرقنا إليه رغبة متولدة من الشعور المزودج بأننا نتبحر في متاهات للجهول واللبس ، وفي الآن ذاته بأننا نقبل على ميدان يسرى إلى اصطناع آلة نقدية عمكة ، ويتوسل بأساليب في البحث صرامة .

لكن غيبة الظن كانت نصيبنا بعد اختلاصنا على الدراسة العلمية ، التي بدت لنا متعانة من عدة جوانب حصرناها في ثلاثة .

١ — الغموض في تعريف المصطلحات المستعملة واستعملها كليا

من ذلك تعريف الدارس مصطلحاته بـ « هو » شكل للدلول « يقول : « إن الدلول فيه حل نتيج العلاقات المتشبكة بين الدال والدلول في مستوى الكلمة الواحدة ، أو بين الدلولات في مستوى المركب من الكلام »^(١) . ولنا نرى في قوله « نتيج العلاقات بين الدال والدلول » ما يفيد معنى ما عفى لم يوضح ذلك . كما أن انتطال إلى نوعية أخرى من العلاقات تقوم هذه المرة بين الدلولات حل صعيد المفرد المركب يفتقد التصريف كل اتساق ، ويسمه بالغبابية ، ويسرر لنا أن تتسامل عن الظنيرة المتأسكة التي تحيز نفسها مثل هذا التعليل فتجبل — كما هو الحال في المثال للمص — الدال طرفا في العلاقة في مستوى ثم تعفيه ، وتغل طرفا آخر على في مستوى آخر . وسيتعكس ذلك سلبا على بقية الدراسة ، ويقود صاحبها إلى مزلق عدة ، سنعرض لبعضها في الإتيان .

ولا يقل احتفاء الدارس بمصطلح آخر هو « الدلالة الخلقية » من احتفاء بالمصطلح السابق . ونلتصق بتعليلنا مفهومه عنده فميز علينا الدور عليه . وإليه ما وقتنا عليه قوله : « لنفتاح في دراسة شعرية الدلالة — دلالة الكليات ودلالة الأشياء — نصيبنا المصطلحات إنما هو الدلالة الخلقية كما يفهمها جون كوهين وكما يفهمها غيره ، وإن اختلف اللفظان جوهريا »^(٢) . ومن الجلي أن مثل هذا التصحيح — إن صحت تسميته تصحيحاً — لا يندلجنا ولا يعمتنا ولا تين معالم الطريق ، فهو لا يظلمنا على مفهومه عند كوهين ، ولشعر

معرضاً إلى أن هذا النظر لم يزل في حدود اختلاصنا ، من العناية ما يوحى به قول الدارس — سلم يتجاوز عندما يتفق أن يطرئ له تعريف كليف ويوتر إليه^(٣) ، مقترضا أن ذلك في حكم المعروف — يقدّر ما لا يوقتنا على مفهومه عند غير كوهين .

ويبدو لنا — وفق ما استخلصناه من قرائن وإرادة في الدراسة — أن صاحبها يقرن الدلالة الخلقية بـ « الدلول » . حسبنا شاهدنا على ذلك أنه عند كتاب كوهين « هيكل اللغة الشعرية » ، القائم على محاولة الاستدلال على تطور الانزياح في جميع مستويات اللغة ، من الكلاسيكيين إلى الرومانسيين ومن جاء بعدهم — كتابا يبحث في مدى « تناسل اطراد الدلالة الخلقية للبيئة على الاستعارة »^(٤) .

والحال أن الدلول — ونؤثر استعمال كلمة « انزياح » ، لأن الدلول يوحى بالانصراف عن الشيء — يخص اللغة ذاتها في المستوى الصوري والمسمعي والصوري والنحوي ، فيما تتصل الدلالة الخلقية بالمستوى الدلالي . ومن ثم يجوز تصور انزياح في مستوى من المستويات المذكورة لا يطرئ على دلالة خلقية ، ولا تتعدى وظيفته خلق صورة فنية عممة ، مطا يستقيم لتمام اندماج انزياح في ملفوظ يتطوى على دلالة أو دلالات خلقية^(٥) . وبطلاننا في موطن آخر قوله : « ومن المتصرف عليه من الناحية العلامة أن الكائن في ذاته ليس العلامة » فهذه دلالة تحمل على الخارج ، وإنما الرمز ، فهذا يمكن أن يكون ... موجودا في ذاته . من هذه الناحية يمكن اعتباره الصلوات « رمزا أو علامة »^(٦) . فهذا الخطاب يتضمن — إذا صرفنا النظر عن قوله « الشيء في ذاته » ، وهو مصطلح فلسفي لسا على يقين من أن استعماله في هذا السياق في محله — مصطلحين اثنين : الأول ، وهو « العلامة » ، يعرله الدارس في اطمئنان ويكل ثمة ، وكان ما يسوقه حقيقة بسببية لا تثير نقاشا في علم الدلالة . وإلحاق أن إحالة العلامة على مرجع قائم الذات هو موضوع على جدال في عدة مدارس ، بل إن للفرقة الفرنسية الوفية لبداية سوسور تنفيه بإطلاق ، مؤكدة أن اللغة تعتمد على تقطيع الواقع وفق مقاييس لا تنفخ لا محالة ومقاييس لغات أخرى . وما يفيض دليلا على ذلك اختلاف اللغات في تقطيع الزمن والألوان ، وإستاد التسميات لأنواع النسب المعروفة ، بل إن ما نخاله ترجمة حرية للباقي وحماسة تلة له ، يتجلى — عند إيمان النظر وتقليد في فروه للمعيار الفلسفية والمنطقية — على جانب غير قليل من التعبد . فبإشارة « شجرة » — حل سبيل للثبات لا وجود لها في مطلق الواقع ، وإنما توجد أنواع كثيرة من الأشجار ، تتميز كل واحدة منها بخصائص نوعية أو كمية أو كليتها . وهي — من ثم ساعتراف مفرق في التعبدية الضخري لهذا الحكم المقتل من الوحدات المرجعية . وإنما انتقلنا إلى الملفوظ المركب من علامات فنية لإزاد الأمر صوبية وتنشعا ، ووجدنا متاهات لأحد لتشابكها^(٧) .

أما المصطلح الثالث الوارد في كلامه فهو مصطلح « الرمز » للوسوم عنده بأنه موجود في ذاته ، وإلحاق أن عليه اللغة يعطونه

والإيا تشير . تلك هي حقيقة ما يصلح عليه جأ وراء العلامة *signe - signe* وكذلك يكون لكل نص ما وراء النص *ressent - resse* .^(١١٧) فمن البين أن الدارس يرسل هذا الحكم من موقع سلطة معرفية لا يأتيتها بالباطل؛ فهو يعني نقيا قاطعا اهتمام النظريات الشعرية الحديثة بالملف — ولما تفهم السبب في عدم استعمال « الدلالة » ، إلا أن يكون قصد بالكلمة ما تتركه الخواص مباشرة من الكون الخارجي وهو الأربح ، ولما ما استقرأناه من قرائن — وستكون لنا عودة إلى هذا الموضوع بعد حين — وكان الدلالة ليست مكونا رئيسيا من مكوناتها للنوعية . غاية ما يميز هذه النظريات أنها لا تنفي بالدلالة إلا من خلال الشكل واتصالا منه ، يحكم أن تختلف العلاقات الشكلية في المستوي الصوري والعرفي والنحوي . ليست احتياطية بل هي روافد متصلة تصب في مجرى الدلالة . ويشجع الدارس حكمه الجافر السابق بمصطلحين هما « ما وراء — العلامة » و « ما وراء النص » ، معروفا بإياها بأنها يجهلان على حقائق خارجية . والشائع في الدراسات اللغوية والأسلوبية أن صحة *ressent* بالفرنسية لا يطلق على الموجودات الثابتة في العالم الخارجي ، وإنما يستعمل للدلالة على اللغة الواصفة لخطاب لغوي أول ، كالخطاب التقليدي بالنسبة إلى الخطاب الأدبي ، وهو في كل الحالات لا يخرج من المجال اللغوي .

وفي موضع لاحق يقرر الدارس أن كوهين تدارك مواطن التقصير في النتائج الشعرية الحديثة ، واعتدى إلى تصحيح مساره بجعله للبيئة شكلا . ولما أن نتساءل : هل كان يوسمه أن يعني ما لا موجود بالفعل أو بالواقع في اللغة ؟ وهل توجد له بغير شكل إلا إذا كانت صاحبة في ضرب من الجهل إلا وسعنا تصورها علوا منها ؟ والشائع أن أول من جعل شكل للغة موضوعا للدراسة هو بـسليف ، الذي عدم مكونا من مكونات الدراسة الأسبكية ، خصوصاً بالتركيب النحوي ، ووقف لها بعد في علم الدلالة على نطاق واسع ، ومنه في الدراسات الأدبية . ولكن لا شيء يدل على أن الدارس يستند إلى « شكل للغة » للغة التي أسلفنا . فالقارئ الكثيرة المنتشرة على اعتداد الدراسة بهذا — كما للجنسان مفهوم المصطلح للغة لا يمدو كونه معين — عنه — الخاصيات الكامنة في ذات الأشياء الموجودة في الطبيعة ، والقدرة على إكساب هذه الأشياء مدى شعريا . ولا بد من التفكير في هذا المجال بما أفتنا به سائر منذ حدود اعتمادا ذهب في الفصل للموضوع بموضوع الكتابة من كتبه « ما للأدب » إلى أن العالم الخارجي — وهذا نستعمل الكلمة التي اعترضنا على استعمال الدارس لإياها منذ حين — موضوع في ذاته ، أي أنه قابع في العلم ، لا يحمل معنى في حد ذاته ، إلى أن يأتي وهي مجاوز لثاته *Pour soi* ليوقظه ويبحث فيه الحياة ، وبينه وفق رؤيته الخاصة ، فينسق بين أجزائه ، ويقم علاقة بين مكوناته ، حتى يستوي طامحا جديدا مرسوما بروح الكاتب أو الشاعر أو الرسام ، ويشير للغة والشعر بالجليل منذ التفتل . ومن حق صاحبنا أن يعترض قائلا إن كوهين يتعرض في كتابه للمعنى مصدرا رئيسيا وحيدا في دراسته وهو « الكلام السامي » ^{١٥}

علامة تحمل على شيء مغاير لذاته ، وإن كانت له مع هذا الشيء صلات تشابه عددا بيرس من قبيل المواقفة الاجتماعية الصرفة^(١١٨) .

ولا يفترقا أن تشير إلى أن الدارس يستعمل مصطلحات في غير محلها ، وفي سياق لا يناسب مدلولها ، لمجرد إضفاء طابع العلمية على الدراسة ، ودون وظيفة إجرائية إطلاقا . ومن ذلك استعماله مصطلح « منطوق » *Pose* و « مفترض » *Presuppose* في قوله : « وكلما قوله أنت علمية ؛ فهذا القول يبدو شافيا من الناحية الدلالية ؛ إذ أن المنطوق *Pose* وهو « علمية » متناقض مع المفترض *Presuppose* وهو المنطوق ، إذ العلموية وهي مجموعة للطعام وحسها للورق^(١١٩) . ولو اكتفى باستعمال كلمة « مفترض » لما حل قوله على أنه يحمل بالضرورة على مصطلح إجرائي معين ، ولا جاز إيداع اعتراض . لكن وصله بكلمة « منطوق » أو « مدعى » ، وإليات المقابل لكتلة العبارتين في اللغة المنقول منها ، يضيفان عليها مدى اصطلاحيا ، ويسوغ لنا — من ثم — مناقشته في مشروعية استعمالها . ويحتاج ذلك منا أن نمزج — وإن كان في إيجاز — بمفهومها حتى نقيم الدلائل على عدم استقامة توظيفها في السياق الذي يستعمل فيه . ونحن تبسط في النظر لها في فرنسا ، وأورد لها فصلا قائمة الذات ديكور *O.Donnet* ^(١٢٠) .

وما يستخلص من كتابات ديكور في هذا الموضوع إجمالا هو أن المعنى يتحدد بكونه ما يدل عليه ظاهرا للمفرد وينطبق به في المستوي السطحي ، أما المفترض فهو العمق الملتصق عليه لإجماع المتخاطبين . فإذا كنت « تكلم بعد من اثنين » فللمعنى هو أنه لم يعد يلدن إطلاقا ، ويجوز للمتخاطب أن يتعرض قائلا إنه رآه يلدن ويكون ذلك محل نقاش . أما المفترض فهو أن محمد كان يلدن في السابق ، فإن أنكر المتخاطب هذا المفترض نصف النقاش من الأساس ، وتعمل الحوار . ويستجيب ذلك نتائج بالغة الأهمية في مستوى الخطاب السيميائي والإيديولوجي والمساجلات الفكرية^(١٢١) . وبعض أنواع الخطاب الأدبي ، كالسخرية^(١٢٢) . هكذا فالقول أن المعنى في المثال المذكور هو المنطوق مرتد — فيها نظر — إلى خلط في المفاهيم . ذلك أن الكلمة المعينة لا تملكونها معنا *ressent* من المعاني المولدة لكلمة « علمية » . في تقديرنا أن حشر مصطلحات فنية مفرقة لذاتها ، ودون تبين من صلاحيتها وطاقتها الإجرائية في السياق الواردة فيه ، يسيء إلى الدراسة وإلى الفهم غير المتمرص بأساليب النقد الحديثة ، وفي غاية اللطاف إلى الفكر التقليدي العربي .

٢ — أعطاه معرفية :

نتشر على امتداد الدراسة أحكام متسرعة ومفترقة إلى التحليل العلمي الحادى الرصين . من ذلك قوله : من نقاش النظريات الشعرية الحديثة أو معطاه على الآل ، رفضها للطاق للبيئة ، واحتضاها المنقرض بالشكل . ذلك أن العلامة اللغوية في أساسها محكوم عليها بأن تغفل مشدودة إلى حقيقة غير لغوية تقع خارجها

التيارات الثقافية والأدبية ، ثم ينحصر مدحا ويطرأ عليها الضمور ، وتعمل عليها كليات أخرى في ظل ظروف أخرى ، أو تعاد المكانة لكليات كانت منتشرة ثم لحقها الصدا ، فيفرض عنها ذلك ، وتستعيد صفتها وإشراقها .

وكان الدارس آنس من فصل قصي في كتاب كوهين عنوانه « العالم » ما يقدم توجيه للمعنى في التقليدية ، وإن أسبق عليه ثوب الخداعة ، فصب على المنظر قصر نظره ، وعدم انتهائه بمطلة إلى غايته ، وطق يتحدث في إسهاب عن شعرية العالم المعادلة لشعرية النص والمولدة لها . وقد ألغنا إلى مدى ما يركبه الدارس من صعوبات ، ويلاقيه من عناء ، لمجرد بيان التطابق بين ملفوظ بسيط والواقع ، بحيث لا تكفي عدة عشرات من الصفحات للإحاطة بما يشير بذلك من إشكالات . فكيف ستكون الحال لو أقمنا درس علم تحليل شعرية العالم انطلاقا من نص شعري ؟ نؤثر عدم الإجابة عن ذلك .

إن صاحبنا يلقي بنفسه في هذه المرة بالسحبة دون أن يأنذ للأمر علة ، أو يحوط نفسه بما تستلزمه دراسة مثل هذه الموضوعات من أطواق محكمة وألية من خطر الانزلاق .

وخطأ آخر لا يقل عن السابق خطورة ، ولعله ناتج عنه ، وقع فيه الدارس ، ويتحمل في عاقبته الاستدلال على أن الألفاظ المكتوبة لفصيلة الشاي « صلوات » هيكل الحب « لا تتحدد بتقييدها ، وذلك باستمطار للفردات المكتوبة لفصيلة ، واشتقاق ما يسميه شكل ماضي^(١٣٣) . وليصور المرء مدى ما يتطلبه ذلك منه من مشقة وصبر لو كانت الفصيلة تشغل عشرات الآيات . أما مضمون التحليل فالأمثلة التالية تبين دليلا على مدى ما يتطلب فيه من خلط وتشويه للحقائق ومغالطة ، فهو يرى — على سبيل المثال — أن العلوية شكل ، إذ يقول : « العلوية هي الحقيقة شكل (والشكل هو صورة الشيء المحسوسة أو المتروكة) يؤلف بين مواد مختلفة ، لكل ماذي طعم ، حتى إذا ما تضاعفت المتروكة وانتقلت حصلت العلوية . فالعلوية إما هي اختلاف الطعم^(١٣٤) ، ويتعلق ذلك على الفتوة ، فهذه ولا تحيل على نقطة في المكان معلومة ، وإما هي تحيل على العالم بأسره ، فهناك ينتمج الجسم الموصى في الفضاء الجفوي ، ويصلح الإدراك العقل المنطقي ليحل محل الأدوار الجفوية^(١٣٥) » ، كما يطعن على اللحن القائم على « أنشام حافة غليظة إلا أن الشكل البهائي الذي يتجلى فيه اللحن شكل متحد الأجزاء متجانس .. هو نفسه من الأنغام متجانس ، وزمن لا تتخلله فواصل^(١٣٦) » . ومثل ذلك « الدالية القمرية » ، و« السياه القمرية^(١٣٧) » . ويص الدارس الرصد والتقصي فيكل إلى الفلاري مهمة إتمام القائمة الطويلة ، مستهديا بهذا الشرح اللغوي والمتصف إلى أبعد الحدود ، ومنتها إلى نتيجة حاصلها أن « شعرية الشيء » هي قصيدة الصلوات متغنية لا من اللادة التي تحيل عليها الكلمة وإما من شكل هذه اللغة المنجم للنجوم التي يتولد عنه الشعور بلجلال^(١٣٨) . ومن البين أن معالجة موضوع الانسجام

haut langage إلى الشيء الخارجي وشعرية بعض الكائنات القائمة فيه ، كالقمر والليل والبحر وغيرها ، في حد ذاتها . وإذا لم يكن بوسنا أن ننكر ذلك فإنا لا نمدح حبجا للرد عليه :

أولا : أن كوهين نجذب في معظم أجزاء كتابه المذكور التطرق إلى العالم الخارجي من حيث هو مادة للشعر ، أو من حيث هو هوية تكمن فيها طائفة شعرية تؤثر في ذات الشاعر ، وتكون قدحاً للإنشاء الشعري . ولا أدل على ذلك من استعماله في مواطن عدة مصطلح « عالم الخطاب » ، إذ يقرن بما يعرف « بالعوالم للمكنة » les mondes possibles الأثرية عند بعض السيميائيين ، والمتبوية مرتبة رئيسية في كتاب لإيكيو U.ECO عنوانه « قراءة في المحكي الخيالي^(١٣٩) » . وما يستخلص من كل هذا هو أن الكتابة تخلق عالما الخاص ، وأن هذا العالم المنصور يتجاوز عالم الفلاري للتخييل ويغايده . وهكذا ضام الخطاب هو عالم ذهني منصور بالأساس . وعندما يقدم كوهين فرضية يقرر بمقتضاها أن العبارة الشعرية لا تقبل البديل أو التقييد ، وإنما ذات دلالة كلية جامدة ، فهو لا يقصد كلمة بأنها ، بل المقصود هو الكلمة المنتظمة في عالم الخطاب الشعري بالإطلاق ، ويصرف النظر عن المرجع الذي تحيل عليه . وهكذا يستوي الشعر مغللا لألفاظ أخرى لم تلغز إليها التقاليد الشعرية ، حالا منها في مرتبة واحدة ، متى كانت — جميعا — متممة إلى عالم الخطاب نفسه .

ثانيا : أننا وإن كنا نذكر دارسا في مثل حق كوهين ، وسعة اطلاعها ، ونعقد نظرياتها ، ونعقد مقدماتها ونتائجها ، فإنا لا نتردد في إيداء شيء من الجدل — ولنا نزعة بالصور كما فعل صولة — فأين نحن منه — في تبيي بعض مقولاته ، وقبول ما ينتهي إليه من نتائج . فالقول إن للقمر مدى شعريا ، لا يغلو — من وجهتنا — من مجازة لا نقره عليها . وليس معنى هذا أننا ننفي انتشار حقول مجتمعة (مثل القمر والنجوم والليل ..) في حضور معينة أو عند طائفة من الشعراء المتشبين إلى تيار أهدى واحد . ولعل استطراد للشعر في أطوار مختلفة من تاريخه يفرنا إلى إثبات ذلك . ولا أظننا نعتمد دراسات أسلوبية مخصصة تندمج هذا الرأي . لكن ما نظيه وتكاد تقطع بخصه هو أن نسبة الشعرية كلمة في ذات الأشياء متلبسة بها ، فما يكسب سمة الشعرية هو في منظورنا السياق اللغوي إجمالا . آية ذلك أن كلمة قد تكون شعرية في موضوع ولا تكون كذلك في موضوع آخر .

ثم إننا لسنا على يقين من أن الأشياء المذكورة والمفترض أنها شعرية مازالت تحافظ على هذه الطاقة الشعرية المزروعة ، بقدر ما نشك في أن الكائنات المنتظمة في منزل مجتمعة دالة على المظهر البائسة والزرية لاداة هذه الطاقة ، لمجرد أنها توحى بالقبح أو تحيل عليه^(١٤٠) .

فلنرى عندما أن الكلمات ، مثلهما مثل الكائنات الحية ، بعضها يبعث ويتسع لنطق استعماله في ظل ظروف خاصة ، ومع بعض

معلوم : إذ يمثل ضمير « أنت » عنصرًا من جدول الضمائر المعروفة في اللغة ، اعتمد فيها الجواز للربل بتحويله من المظهر (امرأة مملوكة) إلى الضمير « أنت » ؛ فهو لذلك مفهوم للعالم التالية : أنثى + إنسان + موجود مملوك + في مكان معين + زمن معين - هذا هو الموضوع .

ننحن نراهم أن بدلنا قارئه على مقعد ناطل منه على معنى ما وضعنا نستشرف أفقا معرفيا يتحرك في أرضيته الدارس . إنه يالج بنا صلوب ومنطقتان شديدتا الالتواء ، متشابكتا الدخائل والمستويات ، بحيث لا تتقدم خطوة في اتجاه المعنى ، ولا يمتدنى إلى نور الدلالة وإن كان ذلك بقدر فضيل . وأول ما يصدمنا استعمال كلمة « تفكك » لتجربة معنى الانزياح . والفرق بين كلتا اللغتين بين : فالأولى توصي بمضجور متلفظ ضخم ، يضمن حكايا تقريبيا ذاتها سالبًا بالنسبة إلى موضوع كلامه ، فها لا تمتدنى الثانية تسمية ضرب معين من استخدام اللغة لأفراض أسلوبية جالية .

قوله الجملة الأولى يتظر أن بين له الدارس مظاهر هذا « التفكك » القائم في شعر الشابي على « الخروج عما ألف اللبيب العربي وتأنس في قوله » من جهة نجد لفظة « أنت » ما يستجيب لانتظار القارئ ، ولما يقتضيه الاستدلال المنطقي ؛ لكن نغما بتصليره الجملة التابعة لما بكلمة « وكما » الدالة في السياق على زيادة التوضيح وتأكيد ما سبق إثباته أو افتراضه . وإحاطة أنه لم يثبت ولم يفترض شيئًا ، وبقيت عبارة « من جهة » معلقة تنتظر دليلًا لا يأت ، وانتقل الدارس بكل استخفاف بالمقاييس المنطقية إلى إثبات ما كان أكثره من أن يكون للمرأة وجود محسوس ، مفرًا - وبالعزابة الخلق - أن في « أنت » مجازًا مرسلًا بحكم نقل ما هو مدنى ملموس إلى وجود ضمير . فلو اتبعنا بهذا المنطق إلى نهايته ، سألنا أن نعد جميع القدرات اللغوية الدالة على أشباه مرجعية مجازًا مرسلًا . ويستجيب هذا إعادة النظر في بعض مبادئ الأسس ومقاييسها ، مثل مفهوم « القيمة » ، من أساسها .

ثم يستخلص الدارس مما سبق تقديمه نتيجة بدل عليها قوله « فهو لذلك » ، تقول إن « أنت » مفهوم قوله مجموعة من المعاني . ولنا نرى الروابط الظاهرة أو الخفية القائمة بين السبب والنتيجة ، إن لم يكن ربطًا لغويًا من قبيل الحشو . والنتيجة التي نخلص إليها هي أن مظهر « التفكك » للمعنى بالتحويل واستجلاء مقاومتها يخضع ويضيق ، ولأسباب منهجية ودواعي جدالية ؛ ولكن لعدم السيطرة على المعلومات ، على نحو أوقع الدارس في تناقض من أظهر علاماته أنه يعود لإثبات ما سبق أن نقده وسخره من تصورات تقليدية ، وإن أضفى على مقولته طابعًا مستحدثًا ، وروحه بمصطلحات مغرية .

ثم إن ما يرسله الدارس من أحكام ، وما يستعرضه من معلومات ، لا ينجس بالشابي شاعرًا متميزًا بسايت نوعية معينة ، وإن ذكر اسمه كثيرًا ، وبهذا معناها به ، مضحكا بدقة قصيدته « الصلوات » ، وإلما هو من قبيل العلم اللطيف الذي يصح أن نسم

في المائدة ، وهو موضوع معروف يعلم الجبال - التسع والتشعب - يمثل هذه الطريقة يدل على استخفاف بالروح العلمية والانضباط المنهجي . وهو يشفع شرجه السابق بفكرة آمن في العزابة ، وذلك عندما يقول : « قد تكون الكلمة شعرية في مواطن » جدلة ، ولكن الشيء الذي نحيل عليه ليس شعريًا (١٢٦) . فهل بقي لنا ما نفهم من هذا الخلق ؟ وهل هناك من هو في حاجة إلى مزيدًا من الاستدلال على هذا التصارب بين قوله وباقاره إلى كل منطق ؟

٣ - التفكك في التحليل والتعريف :

نكتفي بإيراد مثالين شاعدا على ذلك : الأول مأخوذ من الصفحة الأولى من الدراسة ؛ إذ يقول : « وقد نصرت هذه النظريات الشعرية مبها على الشكل ؛ شكل الدال من ناحية . . وشكل المدلول ، وللمعول فيه على نسج العلاقات المستحكمة بين الدال والمدلول في مستوى الكلمة الواحدة ، أو بين للدلولات في مدنى المركب من الكلام . ذلك أن شعرية المعنى أو للدلول في الكلام الشعرية مستمدة لا من مادة هذا المعنى المدلول عليه ، وإلما من الطريقة التي يقدم بها هذا المعنى ، وإن كان هذا الاكتشاف النظري إلما يعزى إلى ما لرعى ، وقد جاء قبل ثورة سوسور اللغوية بعقود (١٢٧) . إن ما يلتفتنا في هذا الكلام - إن صرفنا النظر عن الانعطاف المعرفية ، مثل تلخيص هذه المرة إلى أن سوسور هو أول من اكتشف شكل المعنى - إلما هو علم اتساق الأفكار واتسدام تمسكها . ومن أظهر ما يدل على ذلك أننا لا نرى وجه العلاقة في ربطه بين « شعرية المعنى » أو « للدلول في الكلام الشعرية » - وتفتونا هنا العلاقة بين عديدين المصطلحين المقترنين ، ما دام الدارس لم يوضح ذلك - وتعريفه السابق للدال والمدلول هذا التعريف المشوه كما أوضحن . ذلك أننا ننقل من مستوى اللغوي صرف إلى مستوى أسلوب ، دون مقدمات تمهد لهذا الانتقال ، وتصل بطريقة مقنعة بين الطرفين . وتزداد الشقة بين المستويين اتساعا عندما يمد هذه المرة ما لرعى مكتشف « شكل المعنى » ؛ فمعى كان ما لرعى منظرا لاسنيا ؟ ومن أسند إليه هذا الاكتشاف ؟ فمن اللزوم أن قيمة ما لرعى تكمن في فهمه الخفص للشعر وادعاه ، أكثر عما تكمن في التنظير والتقد المقتن . ومهما تكن صلاته بالموضوع للمعنى فالنتيج المعلى يقتضي وصل الحقائق بعضها ببعض ، والتورق في بسط المعلومات ، لا قفز للمساقت واعتزال الحقائق .

أما المثال الثاني فيخص قول الدارس الآتي : « ومن مظاهر التفكك في قصيدة الشابي ما تورفه لنا بنية التشبيهي فيها ؛ فقد أطرد هذا الركن البلاغي أطردًا لافتًا ، مما أنتج تفككا بين أجزاء الكلام . وما زاد هذا التفكك وطأة جدلة هذه التشبيهات على ذوق القارئ العربي ، وقد ترى على غبطة « تشبيه » معينة . فمن جهة نجد لفظة « أنت » وقد ألقنا النقد التاريخي التقليدي في زهو وخيلاء بأنها امرأة أجنبية ذات وجود تاريخي مدنى ضخم . كما أن اعتدنا القراءة الداعية يوقتنا على مدنى ما للمخاطبة من وجود

من للمعلم إشارة تهديه وتقويه له السبيل : « ترائي أيتها الغاربي قد أكدت مراث ومراث في هذا الفصل خضوع كل الكليات لهذه الصفات ... أقول كلما عجم كوهين قبلك وكان عليه .. هو الذي حاول أن يتبين يضر من المغالطة دون شك مدى تناسي اطراد الدلالة الخلفه .. أن يدين في ضوء نتائج المذكورة فيقول ... » (١٢٨).

ونخلص إلى تقرير المؤلف جملة ، محاولين الإجابة عن السؤال الآتي : هل يعد هذا الكتاب حقاً نقدياً يعد به كيا أوسى إلينا به التقديم ؟ يتطلب منا الحكم تحليل المعيار الذي تقوم بمقتضاه الدراسة . فإن نحن استحكنا إلى ما كتب عن الشاي وسحب الإقرار — بالنظر إلى المستوى الرضي إجمالاً للدراسات المختصة به — بطرقة بعض الدراسات الضمة فيه موضوعاً وتحليلاً ، وإن قارناه بالدراسات الشعرية الحديثة فلسنا على يقين من أنه يرقى — إن استثنينا دراسة حامى صمود ، وإلى حد ما دراسة هشام الريني — إلى مستوى بعض الدراسات الجيدة (١٢٩) ، بل إننا نعد دراسة صولة نموذجاً جسداً لفشل عدد كبير من الدراسات العربية للتوسلة ببعض المنهج الحديثة في قراءة الشعر ، ومثالاً لعدم مثلها هذه النتائج ، وسوء توظيفها إياها أو إفادتها منها .

به — إن افترضنا صوابه — إنتاج غير الشاي من الشعراء ، معها كان حظهم من الجودة الفنية والقدرة على الإنشاء الشعري . ولا أظننا نغير شيئاً يذكر إن استبد لنا باسم الشاي اسم شاعر آخر .

ولا يفوتنا أخيراً أن ننبه على المدارس الظاهرة إلى التواضع العلمي للمشترط توافره عند كل باحث يترجم عمله . يتجلى ذلك في إزرائه بكوهين وحظه من قيمة نظريته في أكثر من موطن — والحال أنه يعتمد مصدراً رئيساً في دراسته — مستعملاً لغة تشف عن الاستسلام . ومن ذلك قوله : « لم يستطع كوهين أن يسحب نظريته على العالم الذي يحيل عليه النص بأجمه .. فالرجل لم يمدحنا عن شعرة العالم بل إن الرجل لم يمدحنا عن كيفية انتظام الأشياء للتجارة انتظاماً شعرياً ، وإثماً حدثنا عن أشياء معزولة في العالم ، شعرة بطيحتها .. بل هذا أيضاً عيط صامسياً وماعوى » أما نحن فيكون عملنا متكاملاً . وهو إلى هذا يستعمل عند الحديث عن نفسه ضمير المتكلم الدال في حال استعمال الناقد الحديث له حل رسوخ قدمه في النقد ، ويكره مكانة يشهد له بها أصحاب الاختصاص ، إلا أنه لم يكن لنا علم بذلك . بل إن صاحبتنا يوجه خطابه إلى القاريه كيا لو كان هذا صيباً عاجزاً عن الفهم ، ينتظر

الهوامش

- ٤ - دراسة صمود من ص ١١ إلى ص ٥٣ دراسة الويسني من ص ٥٥ إلى ص ١٧٦ - دراسة قرحة من ص ١٧٧ إلى ص ٢٢٢ - دراسة الريني من ص ٢٢٣ إلى ص ٢٢٨ - دراسة صولة من ص ٣٢٩ - إلى ص ٣٩٨ .
- ٥ - قصد دراسة قرحة .
- ٦ - دراسة صمود وصولة والريني .
- ٧ - دراسة الويسني .
- ٨ - دراسة صمود .
- ٩ - دراسات الويسني وصولة تتلقتان من النظرى لتصلتا إلى التطبيقي .
- ١٠ - دراسات في الشعرية : ص ١١ .
- ١١ - قسه ص ١٢ .
- ١٢ - قسه ص ١٥ .
- ١٣ - قسه ص ١٦ .
- ١٤ - قده ص ١٧ .
- ١٥ - قسه ص ٢٥ .

- ١ - تتضمن جملة « الحيلة الثقافية » عدد ٣٣ / ١٩٨٤ نقاشاً بيولوجرافية متدة ، تخص الدراسات القومية للشاي .
- ٢ - بين المصطلح الجماعي يسمى إلى استنباط نظرية عامة لاكثر الأدبية . وقد وضعت أسسها الأولى مع الشكلائين الرصي ، ويوجه خاص مع ضمها جاكسون ، الذي أسهم بقسط مؤثر في إرساء روابط متينة بين الأدبية والأدب ، علماً الرؤية الشعرية بكونها « التركيز على البلاغ في حد ذاته » .
- ٣ - جاء في تصدير هشام الريني قوله : « هم — يعني للشركيين في الدراسة — يشكون ندرة الدراسات الجيدة في الشعر عند معاصرينهم من العرب ، ويشكون له شجداً ، وإننا هم ينتظرون في شوق نقد الشعر » أن يفتح بين قويمهم من جديد ويصحبون ظهوره . وفي موطن لاحق يخلصنا قوله : « لفتنظر الدارسون بأدب الشاي منذ نصف قرن ، وكثيراً فيه للفتات الضمار والدراسات الطوال ، وكانت الكثرة من الدراسات . .. أن نحاصر من أدب الشاي الدلالة ، ونسج للمنى . ولهذا كيا قصد نرغم سبقتنا من النقد ، إلى إحداث شقوق في بعض الفرمات ، شقوق تفتح المسالك من جديد إلى شعر الشاعر في صفاته الأولى » .
- درست في الشعرية ص ٥ ، ٧ .

- ١٦ - نفسه ص ٢١ .
١٧ - نفسه ص ٢٢ .
١٨ - نفسه ص ٢٣ .
١٩ - نفسه ص ٢٤ إلى ٣١ .
٢٠ - نفسه ص ٢٧ .
٢١ - نفسه ص ٢٩ .
٢٢ - نفسه ص ٣١ .
٢٣ - نفسه ص ٣٤ .
٢٤ - نفسه ص ٣٧ .
٢٥ - نفسه ص ٣٩ .
٢٦ - نفسه ص ٤٠ - ٤١ .
٢٧ - نفسه ص ٤١ .
٢٨ - نفسه ص ٤٤ .
٢٩ - نفسه ص ٥١ .
٣٠ - نفسه ص ٥٢ .
٣١ - خاصة تلك الغمضة في كتابه «ثلاث أسئلة في الانشائية» .
Finis questions de poétique . Ed. Souli 1977 .
- ٣٢ - نذكر على سبيل المثال لا الحصر دراسات خالدة سعيد الطليعية في كتابها «حركة الإبداع» دار العودة ١٩٨٧ ، و«روح كيان أبي ذؤيب الكندي» ودراسة سعيد مفتاح الطليعية في «تحليل الخطب الشعرية» دار توفيق للطباعة ١٩٨٥ .
٣٣ - دراسات في الشعرية ص ٥٧ و ٥٨ و ٥٩ .
٣٤ - نفسه ص ٦٢ .
٣٥ - نفسه ص ٧٠ .
٣٦ - نفسه ص ٧١ .
٣٧ - نفسه ص ٧٢ .
٣٨ - نفسه ص ٧٣ .
٣٩ - نفسه ص ٨٦ .
٤٠ - نفسه ص ٨٩ - ٩٠ .
٤١ - نفس ص ٩٢ - ٩٣ .
٤٢ - نفسه ص ٩٦ - ٩٧ .
٤٣ - نفسه ص ١٠٣ - ١٠٤ .
٤٤ - نفسه ص ١١٧ .
٤٥ - نفسه ص ١٢٤ .
٤٦ - نفسه ص ١٢١ .
٤٧ - نفسه ص ١٢٧ .
٤٨ - نفسه ص ١٣٤ .
٤٩ - نفسه ص ١٣٣ - ١٣٤ .
٥٠ - نفسه ص ١٤٨ .
٥١ - نفسه ص ١٥٠ .
٥٢ - نفسه ص ١٥٢ .
٥٣ - نفسه ص ١٥٣ .
٥٤ - نفسه ص ١٥٥ .
٥٥ - نفسه ص ١٥٦ .
٥٦ - نفسه ص ١٥٧ - ١٦٨ .
٥٧ - نفسه ص ١٦٥ .
٥٨ - في هذا الإطار نتقدم بآيات M. Blanchot المهمة بخصوصية منها :
«الغيب الأب» Gallimard 1969 «L'espèce littéraire»
«الكتاب الذي سيأتي» Gallimard 1971 «Le livre à venir»
«الجملة اللامتناهية» Gallimard 1980 «L'Entretien infini»
٥٩ - لا نخلو الدراسة من هذا النص في مواطن كثيرة وعمدته ، منها الفقرة الواردة في بداية المصحة ١٥٢ .
٦٠ - دراسات في الشعرية ص ١٨٠ .
- ٦١ - نفسه ص ١٨١ .
٦٢ - نفسه ص ١٨٢ .
٦٣ - نفسه ص ١٨٣ - ١٩١ .
٦٤ - نفسه ص ١٨٢ - ١٨٣ - ١٨٤ .
٦٥ - نفسه ص ١٩٤ .
٦٦ - نفسه ص ١٩٨ .
٦٧ - نفسه ص ٢٠٦ .
٦٨ - نفسه ص ٢٠٦ .
٦٩ - نفسه ص ٢٠٩ - ٢١٠ .
٧٠ - نفسه ص ٢١٢ .
٧١ - نفسه ص ٢٢٦ .
٧٢ - نفسه ص ٢٢٧ .
٧٣ - نفسه ص ٢٢٨ .
٧٤ - نفسه ص ٢٢٩ .
٧٥ - نفسه ص ٢٣٤ .
٧٦ - نفسه ص ٢٣٥ .
٧٧ - نفسه ص ٢٣٦ .
٧٨ - نفسه ص ٢٣٧ .
٧٩ - نفسه ص ٢٣٩ .
٨٠ - ص ٢٤١ .
٨١ - ص ٢٤٦ .
٨٢ - ص ٢٤٧ .
٨٣ - ص ٢٥١ .
٨٤ - ص ٢٥٢ .
٨٥ - ص ٢٣٢ .
٨٦ - ص ٢٥٦ .
٨٧ - ص ٢٥٧ .
٨٨ - ص ٢٦٠ .
٨٩ - ص ٢٦٣ .
٩٠ - ص ٢٦٦ .
٩١ - ص ٢٦٧ .
٩٢ - ص ٢٦٨ .
٩٣ - ص ٢٧٥ .
٩٤ - ص ٢٧٦ .
٩٥ - ص ٢٨٤ .
٩٦ - ص ٢٨٢ .
٩٧ - ص ٢٢٢ .
٩٨ - ص ٢٢٤ .
٩٩ - نحل على سبيل المثال على الفصل للمهم الغمض في كتاب «الأنا لى الشعرية القروية» . وعنوانه «الربيع والجملة والموت» ، ص ٢٥٩ - ٢٧٥ .
J. Lacan : «Le séminaire livre II: Le moi dans la théorie de Freud» Souli, Paris 1978 .
١٠٠ - يمكن الاستعانة لاستعلاء هذا الذي بدراسات جان لاکون للشعورية في كتاب «عنوانه» «كلمات» ، خصوصاً بالفصل للوصول مرحلة لركه «Stade du miroir comme formateur de la fonction de je» «ein Horion», Ed. de Souli, Paris 1966 .
١٠١ - الترجيح السابق : مواطن متفرقة .
١٠٢ - يعد كتاب فريد للشعورية ١٩٢٥ بعنوان «الحلم والتأويل» «Bewusstsein und Traumdeutung» الصادر الرئيس كما كتب عن الحلم . ومن أهم التقييمات للشعورية من المؤلفات على نطاق واسع في دراسة الحلم حديثاً معتمداً : «التكليف» و «التصديق» «Condemnation» et «dépense»

- ١١٣ - تذكر على سبيل المثال أننا كنا ننتهي إلى نتائج تلقى جهرها وما جاء في الدراسة لامية في بحث أمدنائه في إطار شهادة الكلمة للبحث وصنائه «الطال القزاجى في مسرح الحكيم» بإشراف الأستاذ للحي الشمل، ١٩٧٦.
- ١١٤ - برجه «جان بروجس» بحثا عن إنشائية للتخييل «Pour une poétique de l'imaginaire» EdG du Seuil 1982
- نقد مركزا الأناجيه الأثرولوجى في التند كيا بيجل عند باشلار وديرو G. Bachelard R. Duret مينا برجه خاص أن رويد الأنماط العليا والرموز المشتركة يتلشى على نظرة جامعة للصورة. ذلك أن الانطلاق من قوالب صورة جامعة لا يمكن أن يقضى إلا إلى استعاضة صورة جامعة مية، ومن ثم إلى إقفار النص وقت. فالصورة تتحدد - من وجهة - وفق السياق الواردة فيه، والصورة الحافلة للآخرة فيها، والمثارة بها، والودية أبنا إلى محولات وتوحيات لا يفر لها قرار. وهكذا يزيل الشعر ما خلق بالكلمة من صدا الاستعاضة، ويعد إليها صفاتها وتقامها الأصليين، فلما جاء تلح بدلالات لا أحد لمعها، دلالات متفلفة ومكاملة، لا يمكن رفضها أو ضبط متجدها. والفلسف معده - من ثم - إلى التفكير ورد الكل إلى الجزء، والواحد إلى المتعدد، تهيأ لإبراز الدلالات القائمة بالبرية، وتغيير الطاقات والاحتياجات الثلاثة في الشعر.
- ١١٥ - دراسات في الشعرية ص ٣٣١.
- ١١٦ - نفسه ص ٣٣٤.
- ١١٧ - من المعروف أن أول من قدم تعريفا علميا لمصطلح «الدلالة الحافطة» هو سكيلف، وقد اقضى أنه يوقف هذا للقول من الألب عدد من التاد، ميم بارت ويغير جهن وأهل الدراسة الأكثر استعاضة للموضوع وإحاطة به هي دراسة أركيول للوسومة بدلالة الحافطة .
- C. Kerbrat-Orecchioni « la connotation », P. U. L. 1977.
- ١١٨ - دراسات في الشعرية ص ٣٤٤.
- ١١٩ - «الشفقة» في موسم الهجرة إلى الشبه ترد في سبيلات لغوية مستقيمة، وتدل في قرارة أولى «تصريح» على الشبهة المروقة بجهة التسمية، لكنها تكتسب في قرارة ثانية دلالات حالة متعده، ذات مدنى حضارى واجهانى ونفسى ونسوى وميثولوجى . . .
- ١٢٠ - دراسات في الشعرية ص ٣٧٤
- ١٢١ - تذكر على سبيل المثال أن سويل SEARLE أثرد في كتابه «النسب والتصير»
- «Sens et expression» Ed Minuit 1982
- عشرات الصفحات لجهد تحليل مفروق بسيط من نوع «الخط على البساط» لا تثير العلاقة بين التصير والمراجع الواسى من مشكلات يصعب الإحاطة بها .
- ١٢٢ - خلافا لرمز يمدد بريس Pures الأثرية Icone يكونها مطابقة للمراجع للنسب والأمانة Endocoe بانتظهما في حالة تجاوز مع المراجع . أما العلامة فهي تربط متده بالمرجع بعلامة احتجائية . وتكتفى للإتزام بيده للتحقيق بالإحاطة على ثلاثة مراجع :
- U. Eco «Sémiotique et philosophie du langage» . PUF 1988
- T. «Le langage et ses doutes» in Théorie du Symbolo — Seuil, Paris 1977. P. 261 - 284 -
- Revue «Littérature» : «Pratiques du Symbolo» Decembre 1980.
- ١١٣ - دراسات في الشعرية ص ٣٤١
- ١١٤ - في كتابه «القول وعلم القول» .
- O. Ducrot : «Dire et ne pas dire» Collo-Hermann, Paris 1979.
- بخاصة من ص ٥ إلى ١٩٠ .
- كيا وقف هذا للقول على نطاق واسع في كتاب اشرفت عليه أركيول وصنائه «الحط البائية»
- «Strategies sinicives» FUL 1977
- ويعد هذا للقول ترجمتها لدراسات كل من أوستين Austin وسيرل Searle وستراوسون Strawson كمرىكا .
- ١١٥ - تذكر على سبيل المثال كتاب «الحط السياسي»
- «Le discours politique» P.U.L. 1985
- ١١٦ - نحيل على كتاب «السخرية»
- «L'Ironie» P. U. L. 1976 .
- ١١٧ - دراسات في الشعرية ص ٣٣٢ .
- ١١٨ - صدر في فرنسا سنة ١٩٨٥ .
- ١١٩ - الأنماط التي تحمل على مظهر باسقة في شمة في الوجود، وإلى اكتسب نفسا شعريا مع ما يعرف بالروية المتفجرة التي خصها ماريو براز M. PARIZ بدراسة مسبة تتأخر عنها الجسد والموت والشيطان . «La chair, la mort et le diable : le romantisme noir», Denoel, Paris 1977.
- لا تكتفى بحسب عدا . ومن المتأين الحافلة لهذا الشرب من الأنماط «أزمار الشر» لوبلر، و «الغنى الفروس» لإلياس أي شبكة . ومن الطرف أن بعض التاد القديمة العرب لطورا بطريقهم الخاصة إلى أن الأنماط لا تستعمل كلها اتفاق في جميع الأفراس وأن منها ما يلائم سبلا ولا يلائم آخر . وهذا بعض دليل على أن للأنماط (لا للأشياء) حلة تتسع «حينا وتضيق حينا آخر» وأنها تتجذب إلى «طول» خاصة في ظل بعض الظروف .
- ومن الشواهد الكثيرة الدالة على ذلك تسوق الفقرة الآتية، الواردة في «مناجى الجبل» للفرطاني (ص ٣٦٤) : «وإذا وجب أن يستعمل في كل طريق الأنماط للتسيلة في حرفا، لأن ما كثر استعماله في فرض متلفس لذلك الفرض، ولأنه خير لائق به لكونه مألوفاً في ذهنه وغير مألوفاً فيه، وذلك مثل استعمال السلفه والجبل في التنسب، واستعمال المعنى والتكامل في الفجر والمذبح ونحوهما، واستعمال الأضدع والقدال في الدم» .
- ١٢٠ - دراسات في الشعرية ص ٣٤٩
- ١٢١ - نفسه ص ٣٤٩
- ١٢٢ - نفسه ص ٣٥١
- ١٢٣ - نفسه ص ٣٥٣
- ١٢٤ - نفسه ص ٣٥٢
- ١٢٥ - نفسه ص ٣٦١
- ١٢٦ - نفسه ص ٣٣٤
- ١٢٧ - نفسه ص ٣٣٣
- ١٢٨ - نفسه ص ٣٤٢ التشديد من قبلنا .
- ١٢٩ - نفس بالكون منها دراسة متميزة قام بها سيد البحروى وصنائه «دي البحث عن الولاء للمستعمل»، دار الفكر الجديد، ط ١ - ١٩٨٨ .

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم أحدث إصداراتها من الكتب والسلاسل

* في سلسلة الأشراف الأدبية :

* الأشجار... تعزف الحزن

تأليف : عبد الحميد الفناوى

* خروجاً على النص

تأليف : د. أحمد عبد الحى

* في سلسلة مختارات فصول :

* اذعان صغير

تأليف : فهد العتيق

* في سلسلة روائع الأدب العالمى للناشئين :

• حكاية مدينتين

حسين البنهاوى

• دافيد كوبر فيلد

مشتار السويفى

* من سلسلة كتب الأطفال :

* القرآن كتاب كل زمان - أطفال ،

تأليف : عهد التواب يوسف

* تاريخ الأدب العربى :

تأليف : د. إبراهيم أبو الحشب

مع تحيات هيئة الكتاب

بمكتبات الهيئة وفروعها بالقاهرة والمحافظات

تحقيق

الرواية الصحيحة المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم

فضل بن عمر العمري

١ - طرح النظرية :

يسلك هذا البحث في منهجه مسلكا يحاول - إلى حد بعيد - أن يطرح جانب الانطباع والذوق الشخصي في تقييم العمل الأدبي . ومن ثم فإن عليه أن يقدم على عمل أكثر جدلية وعملية . ولما كانت الروايات قد تعددت في معلقة الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم (قد تعددت روايات عدد من أبياتها) ، فقد وجد هذا المصنف أنه قادر على استقراء منهجي ليربط بين الروايات المتعددة ، مستخدما الطريقة الإحصائية ، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى ما هو قريب من الرواية للمفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم . من أجل ذلك فقد مضى البحث بحصى الحركات التي وردت في القصيدة ، سواء الطويلة منها أو القصيرة ، كما أحصى التثنية والتضعيف والإيقاع بعامه ، ولم يخل أن يحصى الحروف المسطرة ، وتلكم قليلة الاستعمال ، كما أحصى أدوات التثنية والشرط والجزم والتوكيد ... إلخ .

كل ذلك يعمد إليه البحث في استقراء علمي مدروس .

١ - ١ منهج البحث

كثيرا ما كانت الأبحاث النقدية في هذا المجال تعتمد على الذوق والانطباعية . ولذا تخضع بعض من الأحكام التي يطرحها الناقد للرأي الشخصي للمتلقى نفسه ، وتصبح عملية الإقناع عسيرة

الجانب ، على نحو يتولد عنه جدال حول نقطة ما قد لا تؤدي إلى نتيجة مشرة . وقد اتجهت الأبحاث المعاصرة إلى استخدام الحاسب الآلي لإثبات حقيقة ما مفترضة أو واقعة . والحق نقول إنه قد صعب على الباحث بل كان عمالا لديه أن يبيع معلقة عمرو هذه ، وأن يرصد حركاتها المختلفة في جهاز الحاسب الآلي ، ومن ثم فقد لجأ إلى المد اليدوي . ولاشك أن المصنفين مشغولين وشاغلان ، واحتال اختلاف النسب حتى في الحاسب الآلي واردة ، لأن القصيدة العربية متصلة الروايات جميعها سيطلب وقتا أطول . ولكن العمل العلمي لا يرضى إلا بما هو علمي ملموس ، مهما كانت العوائق والصعاب . ونتيجة لعدم استخدام الحاسب الآلي في هذا المقام ، فإن المد اليدوي يصبح مرغوبا فيه وبدليا مؤثقا ، برغم أن نسبة حجم اختلاف النسبة والتعرض للسوء قد تكون أكبر مما هي عليه في الحاسب الآلي . والبحث إذ يطرح نتائج المد اليدوي ، يلم أن تنفتح هذه الدراسة بابا للمشتغلين بالدراسات النقدية وبالحقيق ، فيؤخذ الحاسب الآلي في الحسبان ، وتستثمر طرق المعالجة في مباحين علم اللغة والإحصاء ، من أجل الخروج بنصوص تتجنب كثيرا من الخلط وتشويه اللذين تعرضت لها القصيدة العربية في مسارها الطويل ، بل قد تخرج هذه المعالجة إلى مباحين أرحب ، تفلرن بين الروايات ، وتوازن بين المعطيات ، فطرح حلولا أكثر موضوعية ، وأقرب إلى روح النص الذي عبر فيه مبدعه عن نفسه ، لا في الشعر فحسب ، بل في التراث أيضا . ولابد أن نؤكد هاهنا أن الدراسة في مقهورها الآن لا تعدو كونها بحثا أوليا . وكما سيكون الأمر تماما لو قلقت دراسات مشابهة أخرى تفلرن بين النصوص الجاهلية ، وتستقرى النتائج استقراء كاملا .

٦٤	القصة الطويلة : منتخبة
٤٠	الباء الساكنة في مثل « بين » ، منتخبة
١٦	الواو الساكنة في مثل « قوم »
٥	القصة الطويلة في مثل « راجعت »

التوليد في آخر الكلمة :

٤٦	الفحة
٤١	الكسرة
١١	الضمة

التضخيف :

٧٦	الفحة
٢١	الكسرة
١١	الضمة

إحصاء الحروف التي وردت في القصيدة

مسيطرة غالبية :

١٧٧	الباء
١٧٧	الثون
١٥٧	الراء
١٠٢	الباء
٩٦	الواو
٩٠	الذال
٧٥	الشين

عالية :

١٦	الحاء
٥٩	الثاء
٥٧	الذال
٥١	السين
٣٧	اليم
٣٢	التاء
٣١	الكاف

منتخبة جدا :

الزاي ، التاء ، الحاء ، الذال ، السين ، الضاد ، الطاء ، الظاء ، الهاء ،

التكرار : سنعمل هنا مثالا على التكرار عند الشاعر بحيث يتبين لنا ميله نحو بعض الألفاظ جوداً غيرها .

وستبين جوانب مهمة في شعر ما قبل الإسلام ، لعل أبرزها - من الناحية الأسلوبية - اختلاف أنواع الرواية ؛ فمن ناحية لم يدعشنا . تمتد الروايات واتساعها داخل كل بيت ؛ ومن ناحية أخرى لم يكون من المحال معرفة منشأها ، مهما كان الزعم بأنه وما من شيء يميز لنا تأكيد أن هذه القرون الجزئية ليست قديمة ، ولا تصعد إلى ظهور الأثر نفسه^(١) . وكذلك مهما كان الزعم الآخر : « بأننا لم نعد نتطلع إلى أن هذا البيت أو ذاك يعود إلى شاعر ما قاله في لحظة ما »^(٢) .

إن مجابية هذه المزاعم لن تكون إلا من طريق دراسة القصيدة دراسة متأنية صعبة ، تتطلع إلى الوصول إلى حقيقة ما ، لا عن طريق الفرضيات والتأملات التي تنطلق من مواقف متبناة مسبقا ، ولكن عن طريق التحليل والدراسة واختراع النقاش لعملية نقدية صرف . ولعل هذا الموقف سيجيب عن الخلاصة التي توصل إليها بعض الباحثين من أن « تمتددة أنواع الرواية واختلافها ، وحسباً تثبتت العبارات والمتنصر الصياغة في الغالبية العظمى من قصائد الشعر الجاهل ، مستوًى إلى زعزعة ثقتنا في إيجاد مؤلف لرواية أصلية »^(٣) .

وإذا ما تحقق صدق بعض النتائج التي سيثيرها البحث ، فإن رأي أصحاب الرواية الشعرية كما تتيه أعلاه ، سوف يحتاج إلى نظر ، وسيثبت لدينا أنها كانت أكثر ذاتية ، وأنها جانب الموضوعية ، حل الرهم من تظاهرها بعكس ذلك .

ومن ثم فإن هذه الدراسة إذ تمثل ذلك الاتجاه في إقامة النص الجاهل ونقد ، نتأكد أيضاً أن القيمة الصوتية في هذا الشعر تأتي فوق كل غاية فنية ، وذلك أن الجاهل يوصي باللعن ويفرضه على أذن السامع عن طريق النغمة الصوتية المناسبة . وليس أقل على ذلك من أن القراءة الصليحة للشعر الجاهل تسليه أكبر مزياه الثانية . وما يتصل بالقيمة الصوتية الجناس ، والتضاد ، والتوازن في بناء البيت . ومن ثم فإن الباحث عندما يقيم نقده وتحليله للشعر الجاهل على الدراسة الصوتية يكون بذلك قد وضع يده على المنتج المناسب الذي يتفق وطبيعة هذا الشعر .

ولقد قام البحث بإحصاءات مختلفة رغبة في تحقيق فرضه ، نورد هنا في البيانات الآتية :

(١) إحصاء الحركات التي وردت في القصيدة :

الحركات :	عدد مرات ورودها في القصيدة :
أ - القصيرة :	٧٩٨
الفحة :	٣١٥
الكسرة :	٢٤٠
الضمة :	

ب - الطويلة :

الكسرة الطويلة في مثل « تميم » .

والتنوين في آخر الكلمة : الفتحة ٢ ، الكسرة ٤ ، الضمة ٥ .
والضم : الفتح ٥ ، الكسر ١ ، الضم ٥ .
والحروف : أ - ب ، ت ، ث ، ج ، د ، هـ ، ز ، ح ، ط ، ي ، ك ، خ ، غ ، ف ، ق ، ك ، ل ، م ، ن ، هـ ، و ، أ ، ي ، هـ .

والأدوات : النداء : الهززة ١ ، التشبيه : الكاف ١ ، الجزم : لا الناهية ١ والأفعال : للناهي ٤ المضارع : الأمر ١٠ .
والأسماء : أ ، ويضاف إليها ما لا يندل على فعل المشتقات ، مثل الحال المفردة ، والصفات المفردة ، وهي هنا = المجموع ١٢ .
والضائر : تا : ٧ ، كه : ١ ، هـ : ١ ، ها : ١ .

والإيحاء :

مقطع قصير : الفتحة ٢١ ، الكسرة ٥ ، الضمة ٢ .

مقطع طويل : الألف ١٨ ، الياء ٥ ، الواو ١ .
المقطع المنقذ في مثل (ب آ) في (وأعرضت الياء) و (أئس) في (أسيلف) .

٢ - مدخل عام :

(أ) عمرو ومعلقة : معلقة عمرو بن كلثوم إحدى المعلقات السبع أو العشر ؛ وهي ذات شهرة واسعة في قبيلة أشاعر نفسها ، حتى حفظها كل واحد منهم عن ظهر قلب ؛ الأمر الذي عرضهم لسخرية الآخرين حين قال بعضهم :

أَلَسِ يَمِي جُحْمُ عَن قُلِّ مَكْرُومٍ
فَصَيِّدَةٌ قَالَتْ عَمْرُو بْنُ كُلْثُومٍ^(١)

وقد احتفظ النقد القديم بتقدير عمرو وللمعلقة ؛ نرى هذا التقدير في الشهادات التي تناولها القصيدة ، أو في المكانة الشعرية التي أنزلها صاحبها . فهذا الفرزدق قد أدخل باب الشعر بعمرو بن كلثوم حين قال : « إن الشعر كان جملاً بازلاً عطياً فأخذ امرؤ القيس رأسه وعمرو بن كلثوم سنامه »^(٢) . وبالغ الكمية الشاعر فَعَمَّهُ أفضل شاعر حل الإطلاق حين قال : « عمرو بن كلثوم أشعر الناس »^(٣) . أما حمى بن صمر فقد طُ للمعلقة أجود السبع فقال : « إن واحده لأجود من سبعمه » ، بل انتدع فقال : « لو وضعت أشعار العرب في كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفة المائتة بأكثرها »^(٤) . وقد شبه أبو عبيدة إلى جانب الحارث بن حزن وسويد بن أبي كاهل^(٥) ، كما أنطرت في تقديره فقال عنه : « أشعر العرب واحده طويلة جمعت جوده مع طول »^(٦) . وقد وضع ابن سلام في الطبقة السادسة من طبقاته^(٧) . أما الرزيان فقال من المعلقة : « وحشى مقافى العرب »^(٨) .

النداء : (يا - ٣ ، الهززة - ١ ، منادى دون أداة - ١)

٥
٣

أدوات التشبيه : (كأن - ٥ ، الكاف ٣ ،

١١
مثل ٣)

أدوات الشرط : (إذا - ١٩ ، إذا ما - ٧ ،

٢٨
مى - ١ ، إن - ١)

أدوات الجزم : (لم - ٢ ، آ - ٢ ،

٦
لا الناهية - ٢)

التوكيد : (كل - ١ ، نون التوكيد - ٢)

٣
أدوات النصب : (أن - ٦ ، حتى - ١)

٧

الاستفهام : (أي ٢ ، هل - ٢ ، متى - ٢ ، الهززة - ١ ، كيف - ١ ، ماذا - ١)

أما مقارنة الأسماء بالأفعال فقد تبين أن ٧٠٪ من ألفاظ القصيدة تنحاز إلى جانب الأسماء .

الإيحاء :

مقطع ذو حركة قصيرة (الفتحة) ٣٧٥

١٥٩ مقطع قصير (الكسرة) :

١٢١ مقطع قصير (الضمة) :

٦٩٢ المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف للذ) :

١٣٧ المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف واو للذ) :

١٣٤ المقطع ذو الحركة الطويلة (ياء للذ) :

والآيات التالية تبين الطريقة للتيمة في التحليل ، التي يمكن أن يقبس القاريء عليها :

وأعرضت السنانة وأفسحرت
عنانيد بأيدي مضيئنا
أبها هنيئ فلا تنسبل علينا
وأتهلنا نخبرك البقينا
بشأ نؤود الكرابيت بيها
وتخبرونم شراً قد رؤينا
وإلهام لنا ونقم طوكار
عصينا ألكك إيها أن نبينا

فالحركات القصيرة : الفتحة ٣٣ ، الكسرة ١٢ ، الضمة ٦ .
والحركات الطويلة : الألف ١٧ ، الياء ٧ .

ويبدو هذا التعليل غير مقنع ، لأن ملكاً جباراً مثل عمرو بن هند يقتل في الحلال ، ويستهب عياله رجالاً قبيلة مشهورون بالثقت والمعنون ، وهو يضمر لهم شرّاً ثم لا يأخذ احتياله لرد أي هجوم مرتقب ، ولا يطلع عن نفسه الأذى . لقد كان من المتوقع أن يعد للأمر حذقه ، وأن يستعد لما يجتبه المستقبل ، وهو واقع لا يتناقص مع شخصية عمرو بن هند . وربما دفع إلى مثل ذلك قول عمرو بن كلثوم كما روى ابن قتيبة نفسه :

يَا مَسِيحُ عَمْرُو بْنُ هِنْدٍ
تَجِيحُ بِنَا الْوَسْطَةَ وَتَرْقُوبِنَا
تَهْتِنَا وَتُؤْصِنَا دُونَنَا
نَسَى كُنَّا لَأَمْكُ مَسْفُوفِنَا

فقره : لأملك يعني أمه ليل . وإذا نظرنا إلى الواقعة من ناحية أخرى فإن (لأملك) هذه تعني مجازاً الخضوع واللذة بشكل عام ، غير مرتبطة بأمرة معينة ، ولذلك نستبعد أن تكون رواية الحادثة صحيحة .

ولعل مما يرجح عدم قبول رأي ابن قتيبة أن الرزياني يجعل سبب الحادثة مشاعة كلامية بين عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند ، ثم تدخل الحوادث بن حنزة ، وميل عمرو بن هند للأخير^(١٧) ، ولم يذكر شيئاً مما رواه ابن قتيبة .

أما وجهة النظر التي قال بها صاحب « المقاتب المزينية » ، وذلك أن ابن كلثوم لا يمكن أن يقول الجزء التهديد في حضرة ابن هند^(١٨) ، فيبدو غير صحيح ، فالطاقة — باستثناء مطلع الأحمر والنسب — تحمل تهديداً ووعيداً جداً جليين :

تَهْتِنَا وَتُؤْصِنَا دُونَنَا
نَسَى كُنَّا لَأَمْكُ مَسْفُوفِنَا

وهذا يعني أنه لم يقل هذا المقطع بعد قتله عمراً بل قاله وعمرو حي . وليس في اللقطة كلها إشارة إلى أنه قتله حقاً . وإذا لاحظنا كلف الخطاب والتداء فإن المقصود بها عمرو ، في مثل قوله :

لَقَدْ كُنَّا نَبَا عَمْرُو أَصْبَتْ
عَلَى الْأَعْيَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا

وتاء المخاطب في مثل قوله :

وَعَلَّ حُذْتُكَ فِي جُحْمٍ بَيْنَ بَغْصٍ
بَسْخَرُ فِي خُطُوبِ الْأُولَيْنَا

أو في هذا الجمع بين الفاعل المخاطب « أنت » والمفعول به « كلف الخطاب » ، بالإشارة إلى التداء في مطلع البيت :

يَا هِنْدُ قَلَّا تَجِيحُ عَمْرُو
وَأَتَهْتِنَا نَحْبُرُكَ الْهَبِينَا

إن اختلاف الروايات ، ابتداء من ابن النحاس فالقرشي فابن الأثيري فالزوزني فالعبري ، جعل تحديد رواية يعينها للمعلقة أمراً صعباً ، ونحبنا لقول قائل : إن رواية مستمدة من هذه أو تلك^(١٩) ، فإن هذه الدراسة تستلزم استنظر إلى الروايات جميعاً بمنظار واحد ، حتى تؤدي النتائج — بعد ذلك — إلى صورة تقريبية لأصل معين للمعلقة .

ويبدو أن دراسة السيدة بيتسون « الأطراد البيهوي في الشعر^(٢٠) » ، التي لم تدرس عمرو بن كلثوم ، تقدم إسهامات قوية في طريقة تحليل الشعر ، بما يعين في حل معضلة الشعر القديم ، ولا سيما العلاقات . وبمثل فإن دراسة أبو حبيب عن امرئ القيس ، وليبد^(٢١) تدعم الاتجاه نحو محاولة إيجاد وحدة عضوية للمعلقتين . وإلى جانب ذلك فإن تحليلات زويجر لمعلقة امرئ القيس ، واعتناؤه على البريعة في جهاز الحساب الآلي ، تكشف عن طريقة جديدة في معالجة القوالب الصياغية^(٢٢) .

وهذه الدراسة تقوم على التحليل الصياغي البيهوي ، وهي مستفيدة شيئاً من علم الصوتيات وبهجته في صرف لغة الشاعر وطريقة تركيبه للشعر ، فهي دراسة نصية توليفية .

ب- مناسبة القصيدة :

جاء في الشعر والشعراء لابن قتيبة « أن عمرو بن هند قال ذات يوم لندائه : هل تعلمون أن أحداً من العرب تأتف أمه من خعمة أمي ؟ فقالوا : نعم ، عمرو بن كلثوم ، قال : ولم ذلك ؟ قالوا : لأن أباهما مهلهل بن ربيعة ، وصمها كليب وأبلى أمز العرب ، ويهلهل كلثوم بن مالك بن حناب أمز العرب . وأبينا عمرو بن كلثوم سيد من هوته . فإرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيه ويسأله أن يزيّر الله الله ، فأنقل عمرو بن كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة من ثقلب ، وأقبلت ليل بنت مهلهل في ظمن من بني ثقلب ، وأمر عمرو بن هند برواقه فضرب فيها بين الحيرة والغرات ، وأرسل إلى وجوه ملكته فحضرُوا ، وأتاه عمرو بن كلثوم في وجوه بني ثقلب ، فدخل عمرو بن كلثوم على عمرو بن هند في رواقه ، ودخلت ليل بنت مهلهل أم عمرو بن كلثوم على هند في قبة في جانب الرواق »

وقد كان أمر عمرو بن هند أمه أن تُشَيِّ الخيم إذا دعا بالكرز ، وتستخدم ليل ، فدعا عمرو بن هند ثلاثتها فصحبها ، فأكفروا ، ثم دعا بالطرف فقاتلت هند : يا ليل ناربض ذلك الطبق ! فقاتلت ليل : لثمم صاحبة الحاجة إلى صاحبها ، فاحللت عليها وألحت ، فصاحت ليل : وإفلاء ! يلتفتل ! اسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدم في وجهه ، ونظر إلى عمرو بن هند ، صرف الشرف وجهه ، فقام إلى سيف لمعرو بن هند معلق بالرواق وليس هناك سيف غيره ، فضرب به رأس عمرو بن هند حتى قتله ، وتلقت في بني ثقلب ، فالتهبوا جميعاً ما في الرواق ، وساقوا نجابه ، وساروا نحو الجزيرة^(٢٣) .

قوله إليه ، وأنه كان أشده القصيدة في حال حياته وملكه ، وهي مقصورة على الاختصار لا غير ، حتى انتهى إلى قوله :

فَكُنَّا الْآخِرِينَ إِذَا الْفَتْنَا
وَكُنَّا الْآخِرِينَ بَنُو إِسْمَا
فَصَلُّوا صَلَاةَ إِبْرَاهِيمَ
وَصَلُّوا صَلَاةَ إِبْرَاهِيمَ
فَأَبْرَأَ بِالْهَيْبِ وَالْهَيْبِ
وَأَبْرَأَ بِالْهَيْبِ وَالْهَيْبِ

فقال له : ماثلت مصفاً في شعره حتى استأثرت على بني أبيك باليمن دون الشمال ، وإساراً للزكوة دون السبابة والتهاب ، ولعل الصحيح ما قالوا في هذا الوجه ^(٢٢) . وفي تقديره أن هذا القول غير صحيح ؛ لأن أبيات الغمز والطنين ظاهر أنها موجهة إلى عمرو ابن هند في حال حياته وملكه كما مر ، كما أنه من الواضح جداً أن الرجل الذي تجرأ على توجيه التوبيخ والذم إلى عمرو في حضرته ، هو الرجل الذي كان تلامذاً على أن يفهم ويفسر أمام الملك في الجزء الأخرى من القصيدة قالاً :

إِنَّمَا مَا لَكَ سَمَ الْفَتْنِ غَسَا
فَهَيَّاكَ إِذْ تُهَوِّرُ الْهَيْبِ
لَنَا الْهَيْبِ وَنَحْنُ الْهَيْبِ
وَنَبْطَلُ جَيْنَ بَيْتِ الْهَيْبِ

فالجزء الأخرى ليس أقل حدة من جزء الغمز والطنين ؛ إنه هو عين التهديد والوعيد بفن حرب شاملة على الملك وأتباعه البكرين :

مَلَأْنَا أَلْبَ حَقِّ قَاتِلِ غَسَا
وَنَحْنُ الْهَيْبِ الْهَيْبِ

ويتضح لنا بذلك أن المعلقة كتلة واحدة ونفس واحد ، وذات موقف واحد لا تردد فيه ولا مهادة . إنه إعلان كلمة يراها صاحبا حقاً ، ويدافع عنها من موقف القوة والإصرار .

(ج) ملاحظات حول ترتيب أبيات القصيدة :

إنه لشيء طبيعي أن يختلف عدد أبيات القصيدة من رواية إلى أخرى ، نظراً لأن شعر ما قبل الإسلام قد انتقل إليها بواسطة الذاكرة . ولكن التشابه القريب في الروايات يدل على أن أصلها ما كان موجوداً . وقد حدث أن تقلعت أو تأخرت أو حذفت بعض الأبيات . كذلك فإن الشاعر قد قال القصيدة في عملية نظم عجلة ، إلا أن الجمهور السامع أو جمهور الرواة هم الذين استحووا فيها ذلك التغيير . ويبدو من قراءة مختلف روايات القصيدة أن

بدأ لنا أن عمرو بن كلثوم كان يواجه عمرو بن هند وجهاً لوجه ، ويوجه إليه التوبيخ والذم ، دون ميلاد أو خوف . لقد وقف وسط الملأ يحمل قضيبه — لأن عمرو بن هند أخذ الموقف للمثل في قوله :

يَأْتِي سَيْفِي عَمْرُو بْنُ هِنْدٍ
تُجْلِبُ بِنَا الطُّوْقَةِ وَتُزْزِعُنَا

لقد وقف عمرو بن هند موقفاً متصاراً لخصومهم الأعداء ، يكره ، حل نحو آثار حفظة عمرو بن كلثوم فواجههم بقوله :
لَا تَمْلِكُوا مِنَّا وَنَمْلِكُكُمْ
كَتَابِيبَ يَكُونُ وَتَرْجِيئِنَا

وليس غريباً أن يقف زعيم قبيلة تغلب هذا الموقف الجسور (وبغلبة تغلب هي التي قيل عنها : « أبو أبطال الإسلام لأكثر تغلب الناس » ^(٢٣)) ، فهو يمثل قبيلة التي يمتد سلطانها وساحتها ، كما في قوله :

سَقَى تَمِيمٌ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ
تَجْلُو الْكَبَلِ أَوْ نَقِيرِ الْقَرِينَا

وهكذا كان موقفهم الحق من عمرو بن هند ؛ فقد سلك وجهه على يد تغلب .

ونخلص من كل ذلك إلى أن القصيدة قبلت بحضرة عمرو بن هند ، ونرجح أن الشاعر قد ارتجلها ارتجالاً كما يتفق على ذلك أغلب الرواة ، وكما يوصي بذلك المنهج النقدي في القصيدة كلها . أما كيف قتل عمرو بن كلثوم عمرو بن هند ، فيبدو أن عمرو بن كلثوم هو الذي خطط للانتقام من عمرو بن هند ، وليس الأمر كما قيل من أن عمرو بن هند هو الذي طلب من أمه أن تطلب ليل أم عمرو بن كلثوم . لقد أضمر عمرو بن كلثوم شرّاً لعمرو بن هند ^(٢٤) ، ولابد أن عمرو ابن هند كان في إحدى رحلاته خارج قصره وعملكته في الحيرة ، فلم يتخط للأمر عنه ، فهجمت عليه تغلب وقتلته ، وانتهت روايته . ولو كان عمرو بن هند يريد الغدر بعمرو بن كلثوم لكان للأمر حيلة ، وجهه بجرحه وأخواته ، وأحكم تدبيره بحيث يتقزم منه دون أن يمرض نفسه للأذى . ولهذا فمن تسامل ، كما تسامل صاحب اللقالب للزبدة في سفره واضحة فقال :

« أظلم يكن لهذا الملك من موالي وحشمه وجلسائه وحشمه وخشمه المحطون به ، للمحتفين بسرائره ، من يدفع عنه رجلاً واحداً ، ويكذب يده ، أو يهلبه حين قطعه فقتله به ، أو يمنع الفرسان الذين معه من التهب والسبي بعد القتل » ^(٢٥) .

ومن ناحية أخرى فإن قول صاحب اللقالب للزبدة :

« قال بعض الرواة : إن حله الأبيات وأملأها بما فيه غيرة وطن على عمرو بن هند ألحقها عمرو بن كلثوم في القصيدة بعد

من واقع القصيدة نفسها . ومن ثم فإن هذه الدراسة حين تحاول هذا الأمر ، فهي إنما تطرح منهجاً وظيفاً - لأول مرة - الفكرة اللغوية في ميدان البحث العلمي للمختص بالدراسات العربية القديمة . وإذا كانت دراسة أبيوبيد من معلق ليبد وأمرى القيس تتخذ المنهج البنوي فإنها دراسة ظلت في حدود المشاهدة والتقريب ، وكانت تتمثل في أغلب الأحيان . أما هنا فستعتمد الدراسة على وثائق ثابتة ومعلومة ، تقرب استنتاجاتنا من المنطق العلمي الجليل ، ويتعبد عن ابتسار النتائج واللاجسوى .

كذلك فإن هذه الدراسة تختلف عن دراسة النوي^(٣٦) ، فدراسة النوي شخصية عليها طابع الذاتية ، على الرغم من استضافة هذا البحث من معطيات آراء النوي . ومن هنا كان الاحتياط على ما نقوله المعلقة نفسها من داخلها ، وليست افتراضات عاطفية سريعة مجولية من خارج النص .

وسيكون احتياطنا كبيراً على دراسة تولدك في كتابه «خمس مملكات» ، حيث جمع عدداً كبيراً من الألفاظ المختلفة لرواية أبيات القصيدة ، وذلك إلى جانب الاحتياط على مصادر أخرى متى احتجنا إلى ذلك . ونجيباً للتكرار ، فسوف نتخذ بعض الرموز للدلالة على المراجع التي ترد في صلب البحث ، وهي :

• روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها في التحليل

(ت) كتاب شرح القصائد العشر ، للتبريزي .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Mōallāqat.

(ز) الزوائد ، شرح القصائد السبع .

(س) النحاس ، شرح القصائد السبع المشهورة .

(ب) ابن الأثيري ، شرح القصائد السبع .

(ج) القرشي ، جبهة أشعار العرب .

(ق) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة .

(ل) ابن منظور - اللسان .

ونقل جميعاً أن نصل إلى الرواية التي يمكن أن تعد هي الأصل للمعلقة ، وبذلك نسهم في دفع حركة النقد القديم ، ولدى تقرب فهمنا لقضايا تظل شائكة فيه .

ويجب أن ننبه قبل الشروع في التحليل إلى أن طرحتنا لفكرة أصل الرواية ليس غريباً عن مجال الدراسات العربية ؛ فكثيراً ما نرى الغدقاء يرددون في مؤلفاتهم تعبيرات مثل :

صواب إتشاده (ل : « برقع » ، « خرص » ، « ذريق »)

الرواية الصحيحة (ل : « أول » ، « ورق »)

الرواية المروقة (ل : « مزق » ، « نجا »)

الصحيح في رواية (كذا : ل : « نحا »)

المشهور في الرواية (ل : « وجم »)

أحسن الروايتين (ل : « جندل »)

رواية ابن النحاس هي الأفضل ، كما يتضح أيضاً من الإشارات التي يدل بها أنه اعتمد على الحسن بن كيسان (ت ٢٢٨ هـ) . ولعل التبريزي (ت سنة ٥٠٢ هـ) اعتمد على ابن النحاس أو ابن كيسان ، لأن هناك تشابهاً بين تعليقاته وتعليقات الأول . أما رواية الجمهور لا ي زيد القرشي فتصيف بعض الآيات التي لا توجد في الروايتين السابقتين ، ولكنها على العموم تظل في الإطار العام للمعلقة . وعلى الرغم من أن رواية الزوائد (ت ٤٨٦ هـ) تتفق مع الروايتين الأولىين والرواية الثالثة في بعض الوجوه ، إلا أنها تعد من أراء الروايات ، لما فيها من التخليط . ولعله اتقى في ذلك أثر القرشي . ومعها يكن الأمر فرماً كانت القصيدة أطول مما هي عليه ، حيث نجد طبعاً جنسون تصيف أبياتاً لا توجد في جميع الروايات المتداولة لدينا . ولكن ذلك لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن المعلقة كانت أكثر من ألف بيت^(٣٧) ، لأن طبيعة المملكات والنظم لا تسمحان بذلك . والأرجح أنها في حدود عدد أبيات المعلقة ، أي مائة ونيفاً على أقصى احتمال . وهذا ما يؤكد قول أبي عمرو بن العلاء : « غير أن الناس اتصلوا عليه أشعاراً نسبها إليه ، ولما لا ظن لولا ما اخترعه في قصيدته ، وما ذكر من حروص ما قلنا » (٣٨) . وهذا يعني أن المعلقة تظل في حدود الفخر والحكمة ، وما يتعلق بذلك من ذكر للأجداد والاتصالات . ومن المتوقع ألا يخرج كل ذلك عن الحدود التي دار فيها شعراء الجاهلية جميعاً .

وتريد الدراسة هنا أن تطرح فرضية مغيرة لكل الفرضيات التي قيلت من قبل من الأدب الشفوي وتعدد رواياته . فلكم هي أن القصيدة الشفوية ذات الطابع الارتجالي ، كقصيدة عمرو هذه ، إنما تظل مرة واحدة ، أي أن ناطقها لم يبالغها مرات ومبرات ، لم يعرف فيها بعد قولاً للمرة الأولى ، وإذا أشبال إليها شاعرها شيئاً تظل تلك الإضافة في حدود المسار الأول ، على أن يكون الزمن الفاصل بين أجزائها يسيراً جداً . إني أرى أن أي جزء من القصيدة يظل قالباً ثابتاً في ذهن ناطقه ، ينسج على منواله ، ويضع لإيقاعاته وسلطانه ، كما أن لدينا وقفاً يطلع إلى القول بالعند للمحدود من الأبيات كما في قصيدة عمرو هذه ، ولبنها كانت ذات رواية واحدة لا تتغير . فانتظافاً من هذه الفرضية ، ومن النتائج التي سيحاول هذا البحث التحقق منها ، نقول : إن عمراً لم يكن باستطاعته أن ينشد القصيدة كاملة في سوق عكاظ^(٣٩) . وقد أصبحت مطبوعة في ذهنه ، يرددها ويصيحها عاكفاً عليها ، لأنها لغته وروحه ، فلم يكن لدى الشاعر الشفوي القدرة على توليد المترادفات والتلاعب بالألفاظ ؛ إنه إنما يتحدث بلغة وأفكار واحدة ، تعبر عن شخصيته الفردية ، ثم شخصية الجماعة اللغوية التي يجي بين ظهرانيها .

(٣) التحليل :

لا نجد في دراسات الشعر الجاهل دراسة قد حاولت من قبل أن تحقق أصل قصيدة جاهلية معتمدة على نمط لغوي صرف ، مستتب

والأمر الآخر هو أننا إذ نؤكد أهمية الدراسة اللغوية البنيوية ، فإننا قد نعلم إلى جوانب أخرى بلاغة ونحوية وتعبيرية بل تاريخية إن أحوج الأمر لمحاولة الفكرة الرئيسة ؛ إذ إن الجمع بين هذه للمعادلات سوف يقدم الجدل حول الموضوع ويثير جوانبه .

١ - صَبَّحَتِ الْكَلْبُ عَنَّا لَمْ عَشَرُو
وَكُنَ الْكَلْبُ جَرَّافًا مَجِينًا
صَبَّحَتْ (٢١ د)

تبدو الرواية الأولى أكثر تناسبا من الثانية ، لأن حرف (الدال) حرف انفجاري ، وهو حرف انفجاري مجهور ، فإننا نعلمنا الحرفين التاليين للصاد في الكلمتين سجد أن الأولى (د) ، أما الثانية فـ (ين) . ومع أن (الباء) حرف انفجاري مجهور أيضا فإن التناسق والتناسب بين (الدالين) أقوى من (الباء والنون) ، بالإضافة إلى (الصاد) الحرف المهموس للضم . أيضا ، و (التاء) الحرف الانفجاري المهموس . تحقق جو واحد تشعب فيه القوة والفتنة . وهكذا يصبح مركز (النون) ضعيفا وقوى مركز (الدال) . ومن ثم تصبح (صبحت) هي الأصل والتحرير (صبت) . مع ملاحظة أن الصد يحمل روح المدح والثناء وليس كذلك الصبن أي الصرف .

٢ - تَجَوَّدَ بِطَوَى الْبَلَدِ عَن قَرْوَة
إِلَّا مَا قَالَهَا عَشَى مَلَهَا
بِ طَلَبَةٍ (س ٦١٦ / ٧٧٤)

تجمع كل الروايات على (ضى) فيما عدا رواية ابن النحاس الثانية . ويرجع هذا الإجماع أن الرواية الثانية هي التي دخلها التحريف ؛ بل إن المعنى نفسه يقدم هذا الاتجاه ؛ لأننا لا نعرف عائد الضمير (به) ، في حين أن (ضى) واضحة لا تحتاج إلى تأويل . وطابع القصيدة الفوضى والبالغة ؛ فبدل كل ذلك على أن (ضى) هي الأصل ، و (به) تحريف لها .

٣ - لَوْسَ نَسَلَكِ مَلِ لَمَسْتِ مَرَبًا
بِوَسَلِكِ لَمَسْتِ لَمْ عَشَتْ أَلَمِينَا
٢ - وَصَلَا (ت ١١٠)

(مرما) . ولعل معنى (وصلا) يتناقض مع للمنى الذى يريداه الشاعر . فـ (وصلا) تعنى (إقامة العلاقة) ، وهو بالطبع بعيد عن معنى القطعية في العلاقة ، وهو ما لولاه الشاعر .

٤ - تُوبِكَ إِذَا مَعَلَّتْ مَلِ عَمَلًا
وَلَمْ كَرِهَتْ عَمَلًا مَجِينًا

إِذَا / وَلَمْ (س ٦٢٠) .

يتبين من قراءة للمعلقة أن الشاعر يبنى ميلا نحو استعمال (إذا) ، وهو ميل أقوى من استعماله لـ (ولم) في مثل قوله :

وَلَمْ إِذَا مَلِ مَلِ عَمَلًا
مَلِ لَمَسْتِ مَلِ عَمَلًا
وقوله :

إِلَّا مَعَسَ بِالْإِنْسَانِ عَمَلًا
بِزَ الْوَلَدِ الْفَتَى أَلِ مَجُونًا
وقوله :

إِلَّا عَمَسَ الْفَتَى بِأَسْوَاقَ
وَلَمْ لَمْ عَمَلًا مَجِينًا

وبما للمنى فإنه مع (إذا) أقوى منه مع (لم) ؛ لأن (إذا) هنا ظرفية زمانية ، والظرف هوها الحال ، ولم اشتمل على (ولم) التي محل عليها . ثم جاء الحال في الشطر الثاني (ولم كَرِهَتْ) . أما (لم) هذه الثانية فلا تملو تأكيداً وتقوية ، وتكرارها هنا يضيف من حس التأكيد على الذات ، وهو الحس الذى ترتفع فيه (أنا الشاعر) منتجة في (النحن) ، متضخمة تضخما كله صعبة ودوى . وهذا النوع أمر لا تقدر (لم) على القيام به .

٥ - فَرَأَسَ مَلِ لَمَسْتِ مَرَبًا
وَجَلَّ الْوَلَدُ لَمْ نَفَرًا مَجِينًا

١ - لَمْ مَجُولُ
٢ - تَرَبَّتِ الْأَجَارُ وَلَمُونَا

(س ٦٢٠ ، ٧٨٢)

تبدو الرواية الثانية متعلقة مع القصيدة التي يطلب عليها الاتجاه نحو تميم (الفتح) والمقطع المتحور - ويقل اتجاهها نحو الكسرة ، مع أن المعنى متوافق منها ، أي : المدبرة والنون الأبيض ، وهو معنى ينسجم مع معنى الشطر الثاني ويكره البيت جميعه . ويقال القول نفسه من (تلم) و (تعمل) ، حيث تنجبه للمعلقة إلى تغليب (القاف) وليس (الحاء) . واليون بين الاثنين جد واسع ؛ فالقاف حرف قوى مفخم مهموس ، وهو من الأحرف الضميمة في التنطق ، يشبه فخذلة للمعلقة .

وفي الرواية الرابعة يطلب الحبال والتصوير لحركة الناقة الفنية . وفي الرواية التي تجمع على (تلم) يقل الصورة كما هي دون إعمال للحبال والفتن ، ويتجه نحو تقوية المعنى اللفظي في شطره الأول ، وليس في القصيدة كلها تصويرى كذا ، حتى إن يوسف اليوسف يعجب من الشاعر فيقول : « نَشَرُ وَكَانَ عَمَرُو بِنَ كَلُومَ بِصُورِ بِقَرَا لَا لَمَرَةً » (٣) . وإذن ، فإن هذه الرواية الأخيرة أقل توافقا مع بقية الروايات ومع الإطار العام الذى جاءت فيه القصيدة نفسها .

٦- وَتَحَوَّ لَنِيْغٍ لَّاتَتْ وَغَلَّتْ
رَوَّابُهَا تَنَوَّ بِمَا وَلِيَتْ
لَاَتْ / سَفَتْ (٧١ د)

وتبين حركة القصيدة أن الحركة الطويلة لها الغلبة والسيادة دون المقاطع القصيرة . فـ (سفت) هي الكلمة الوحيدة التي ترد فيها فضلا أو لمسا وقد التزمت فيها (الغالب) - (الليم) ، في حين أن الغالب كثيرا ما تقتصر بـ (اللام) و (التون) . وإن أفضلية (لاآت) لا تقتصر على احتوائها على المقطع المقترح (لا) وحده ، بل لاشتغالها كذلك على (اللام والتون) ، على نحو يزيد القول إن الألفاظ عند الشاعر من ذوات (اللام والتون) . ثم إن (سفت) لا تخلو من حس خيالي تصويري ؛ أما (لاآت) فهي تسير في مجرى النفس التي تنصب على (طال) . فالحركة الإقاعية للكلمتين واحدة (لا / طا / نت = لت) وهي غير حركة (سب) ، وهي كذلك خالية من الخيال التصويري الذي تبعه .

٧- وَتَارِيْغٍ يَطْلُ أَوْ رُغَامٍ
يَرْدُ خَفَافٌ عَلَيْهَا رَيْبَا
وَسَالَفِي (ص ٧٨٨) ، ج (٣٩٤) بلاط / يَطْلُو (١٢١ ز) ج (٣٩٤)

لعل الشاعر وقد أخذ بفكرة «البياض» كما هو الحال في هجان اللون ، واضح يعطى تشبيها للصف ، ولكن الشطر الثالث يردن غشاش ... يصف اللون إلى حركة السيفان وليس الصف ؛ وهو أمر منطقي فلما ؛ لأن «يرن ... زينا» صوت يسمع عندما تتحرك المرأة بقدميها وليس معها ، كما تحدث اللفظة «غشاش» صوتا يتوقع أن يصدر من حل في السيفان وليس في العنق (سالفق) . ومن المألوف الشائع في الشعر القديم وصف حركة الحل في الساقين . وهذا عامل آخر يجعل رواية «ساروق» أقرب إلى الصحة من غيرها ، كما قال الأعشى :

تَسْمَعُ لِحْمَلٍ وَتَوَسَّأَ إِذْ تَشْرَبَتْ
تَمَّا اسْتَحْضَنَ بِرِمَحٍ جِسْرِي رَجُلٌ (٣٨)

ولا نجد رواية بلحلا من (رغام) سوى أنها أحيانا قد تسبق (بلاط) ، فتأتي (رغام أو بلاط) . ولم يرد البيت عند التبريزي ولا ابن الأثيري ، كما لم يشر إليه نولده في تحقيقه ، وأورده ابن النحاس في روايته الثانية للقصيدة ، في حين أنه لم يورده في روايته الأولى ، وقال (ص ٧٨٧ / ٧٨٨) :
البلاط : الجلس ، شبه ساهلهاديساريين من جسي . وقد وردت «بلاط» في المجموعة والزوزني واللسان الذي يقول (ر) : (بلاط) ؛

«البلاط شيء يشبه الرغام ، إلا أن الرغام أحسن منه وأرضى» . وإذا علمنا أنه يجذب (الألف) وليس (الفصحى) ، وتأثير الكلمتين «رغام» و«غشاش» العربي من أجل ذلك ، ازداد اقتناعنا بأن لفظة (بلاط) وليست (بلاط) هي الأصل . ويؤيد هذا معنى البلاط ، وهو الجلس مادة البناء المعروفة في ذلك الزمان . وقد أدى الرغام للمعنى الذي قال به صاحب اللسان .

ونؤكد أن البلاط وليس البلاط هو الذي كان مستخدما ، استعماله كثيرا في الشعر ، من مثل قول أبي دواد الإيادي في الساطرون :

وَلَقَدْ كَانَ فِي غَضَابٍ عَنِي
وَيَلَاظِي يَلَاظِي
وقد يفسد ما ذهبنا إليه تأكيد الزبيدي بأن الرواية المشهورة هي : «وساروق بلاط» (٣٩٤) .

٨- وَزَابِحَتُ الْغَبَا وَتَفَنَّتْ لَهَا
رَأَيْتُ خَوْفَ أَشْلَا حُلِينَا
تَفَنَّتْ الْغَبَا (٧١ د)

نحل رواية عل أخرى في غالب الأحيان ؛ ولذا فمن الصعب إبداء اختيار لإحداها ، ولكن بلاط أن الشاعر يظهر رهبة في اختيار الحروف (الجيم) بدلا من الحرف (الذال) . وعلى الرغم من أن الحرف (الكاف) من الحروف الحكيمة قوية المخرج من الغالب فإن في المألوف الشعرى استعمالا مشابها ، مثل قول جرير :

رَأَيْتُ بَعْدَ مُلَوِّعٍ صَبَابَةٍ
وَعَرَفْتُ زَنْمَ مَنَازِلِ الْبَحَا (٣١)

فلك في (راجعتم) أنسب في انطلاق الذكرى وهجاءنا من المقطع المطلق (تذكرت) .

٩- وَسَيِّدُ نَعْمٍ قَدْ تَوَّجُوهُ
بِخَلْعٍ مَلَكِيٍّ يَجْبِي التَّخَضُّعَ
(سيد ص ٧٩٣)

لقد قال في البيت السابق عليه :
يَلَاظِي نَوْرَةَ السَّرَّابَةِ بِهَبَا
وَتَحْشُرُونُ خَرَأَ قَدْ زَوِينَا
وَلَيْلٍ لَنَا وَلَكُمَّ طُوبَالٍ
عَمِينَا الْمَلِكُ فِيهَا أَنْ نَبِينَا

فَلَيْمَ أَعَادَ (الياء) هنا ولم يعلها في (وليم) ... ، علما بأن (الواو) فيها هي (واو رب) .
ولو كانت (الياء) حقا هي الأولى لديه لأعادها هنا ، ولكنه لم

استخدامها بشكل واسع . وفيها كذلك « التوين » في العروض ، وهو أكثر تحقياً له من السكون ، وأكثر ما يكون ذلك بوجه خاص عند الحرف (الدال) .

١٣ - نَطْلَعُنْ مَا تَرَاغِي السُّنْ عِنَّا
وَنُضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا جُيِينَا
نَجَالِدُ (س ١٣٧) النُّسُ (١٢٤) .
الْقَرَمُ (س ١٣٧) .
الضَّف (ت ١١٤) .

إن كلمة « نجالد » لا تستعمل عادة للطنن بالرماح بل بالسيف ، في حين أنهم يستخدمون كثيراً الفعل « نضرب » ، كما فعل في الشطر الثامن . ولهذا فإن نظام من الأكثر صحة ، وتدمع الرواية « نضرب » هذه رواية « نظام » بدلاً من « نجالد » . أما « نجالد » فربما تغيرت بعد ذلك حين وقع الرواية في عدم التمييز بين وتطيق الفعلين . وقد جر إلى ذلك كون (الجيم) حرفاً ثلثاً حنكياً أيضاً . وإذا أضفنا إلى كل ذلك أنه من المعتاد أن تبدأ الحرب أولاً بالطنن بالرماح ، كما أكد الشاعر ذلك ، لم يتفكرون إلى المرحلة الثانية وهي الالتحام بالسيف ، تأكد لنا صحة الرواية الأولى من دون أدنى ريب ؛ لأن الشطر الثامن واضح في الدلالة على ذلك ، والشطر الأول لا يحتمل إلا الرماة بالرماح قبل التلاحم . أما الروايات (الناس) (القوم) (الصف) ففعل أقربها لوقف المعلقة العام رواية الناس ، عندما أراد الشاعر التعميم بما يتوافق مع تخطيط المعلقة العام ، من أجل إظهار تفوقهم واستعلاهم على الناس أجمعين ، كقولهم :

إِذَا مَا لَكَ سَمِ السُّنْ عِنَّا
أَبِينَا أَنْ نُضْرُ الْحَشَفَ فِينَا

أما رواية (القوم) فلا تؤدي إلى ذلك التعميم المراد إظهاره ، لاشتغال الناس على أرقام كثيرة ؛ وكذلك رواية (الصف) ، فهي أقل تسامحاً من «القوم» ، لأنها أكثر تحديداً وتقيداً . وأين ذلك كله من تلك البيئة التي ليس وراءها مبالغة :

إِذَا بَلَغَ الْحَبِيرُ لَنَا يَكَا
نَحْمُرُ لَكَ الْجَهْلِيَّ سَاجِدِينَا
١٤ - نَكَا جَبِيمُ الْإِكْلَامِ بِيَسَا
وَسَوَّى بِالْأَمَامِزِ مَرْتِينَا
نَحْلُ (س ١٣٩)

وتوجه رواية « كان » أن الشاعر يستخدم دائماً أداة التشبيه « كان » في مواطن التشبيه ، إضافة إلى أن نسبة الأعمال عنده أقل من نسبة الأسماء والأدوات . ثم إن « كان » أقوى من « وقال » ، لأنها

يفعل . وهذا يدل على أن الحرف (الواو) هو الذي له : للكانة البارزة ، كما هي الحال في سائر المعلقة ، سواء كان حرف عطف أو واو رب (حرف جر) .

١٥ - تَرَكْنَا الْحَبِيلَ حَافِقَةً عَلَيْهِ
مُكَلِّئَةً أَمِنَتْهَا
عَفِيفَةٌ / حَافِقَةٌ (٢٢ ٥)

نجد هذه الصورة شائعة في الشعر القديم ؛ فهذا للمهلل يقول :

تَرَكْنَا الْحَبِيلَ حَافِقَةً عَلَيْهِمْ
كَأَنَّ الْحَبِيلَ تَلَحُّضٌ فِي غَيْبِهِ (٣٢)

وهذا عترة يقول :
تَرَكْتُ السَّيْفَ حَافِقَةً عَلَيْهِ
كَأَنِّي تَهَيَّ إِلَى الْعُرْسِ الْبُورِ (٣٣)

بل هذا عمرو نفسه يقول :
تَرَكْتُ السَّيْفَ حَافِقَةً عَلَيْهِ
كَأَنِّي عَكَتُ لِنَسْهِ عَلَى قُوَرِ (٣٤)

إن الرواية « حافقة » أفضل من « حافقة » ، ثم إن « حافقة » تعطي دلالة استدامة الحدث واستمراره مع الإحاطة بقوة والشمول ، أما « حافقة » فتعطي دلالة « الرجة » ، وليس لها من نفس الاستدامة قوة حافقة . ويدل على ذلك توافر الشواهد .

١١ - وَتَلَدَ عُرْتُ كِلَابٍ الْحَيَّ بِنَا
وَقَلْبُنَا نَعْلَةً نَسْنُ بَلِينَا
٢ - كِلَابُ الْجُرُ (٢٢ ٥)

لقد عادت كلمة « حي » إلى الظهور مرة أخرى ؛ وهي حرفة لها دلالتها في قاموس الشاعر . ومن ناحية أخرى فإن كلمة « الجنب » تدعو إلى المبالغة في الخيال ، وهو أمر لا يظهر أثره في معلقته المطولة ، كما تظهر آثار العنوية والقرابية ، واستخلاص مادة التصوير من مصادر قريبة مباشرة ، إضافة إلى ذلك ، فإن تمييز نسبة الحرير إلى الكلاب هي الشائعة في هذا المجال ، كما ستوضح لاحقاً .

١٢ - يَكُونُ بِنَانَا قَرُونِي نَجِدُ
وَنُؤَبَا نُسَافَةً أَجْمِينَا
نَلَمَى (٢٢ ٥)

يصعب جداً اختيار واحدة من الكلمتين ؛ لأن الرواية تختمها بما ، ومع ذلك يبدو أن « نجد » هي الأقرب ؛ لأنها تتكون من حروف فيها (التون / الجيم) ، ولدى الشاعر رغبة كبيرة في

وهو أمر تزكده المعلقة ، ولـ (عن) دلالة المجاورة أو الدونية ، وهو أمر يذكروه السياق العام للمعلقة .

١٧- تَجَبُّلٌ دُورُوسُهُمْ فِي غَيْرِ بِرٍ
لَقَا يَنْزِلُونَ سَلَامًا يَنْفِرُونَ
نَجِزُ (س ٦٤١) - نَعَزُ - نَجِزُ - (ت ١١٤ - ١١٥)

شبه (س ٦٤٠ - ٦٤١) - تُشَكُّ (ت ١١٥) تُحَرُّ فِي غَيْرِ بِرٍ (ت ١١٥)

والجدة بمعنى قطع جزء من الشعر ، ولقد عبر عمرو عن كراهيته للقرينة للأعداء ، بحيث لا يتنجس بمجرد إيقاع القتل هل بعضهم وترك جمعهم ، ولكن حينما يقع بهم يستكون وقعة فتاة رمية . ويبدو التبادل بين ونجد / نحن) ممكنا جداً كما يبدو التبادل بين (نجد / نحن) ممكنا أيضاً ، لإمكانية الخطأ الكتابي بين (الجيم / الحاء) وتقارب خراج (الدال / الزاي) .

وفي بيت آخر استعمل الشاعر كلمة (نجد) في قوله :

نَحْنُ نَشِيدُ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ
نَجْدُ الْمُتَبَلِّلِ لَوْ نَجْصِرُ الْقَرِينَا

وتعني (نجد) بُتَّ الحبل من أصله ، وعدم الإبقاء على شيء منه ، أما (نحن) فتعني عمل أثر في هذا الحبل ، أي: حرّ . وإذن فالقطع التام والاستئصال الكل يرجحان معنى ونجد) ومن سواها من المفردات . يبقى بعد ذلك (نجن) ، وفي هذه الكلمة من التصوير شيء كثير ، فهي تنقل إلينا صورة رؤوس الأعداء . وهي منظر صوي مشرّيعي بالحركة والخيال ، وهي طبيعة لا تتفق مع ما أشرنا إليه مراراً من صفة الشاعر وتلقائيه . ويبدو أن (نجن) ما هي إلا تحريف لـ (نجد) . والشاعر دائم التلويح بالسيف يقطع به رؤوس الأعداء ، ويضع بعد أن ونجد) تسار للمعنى الذي يريد في عملية القطع تلك من دون رافة أو رمة ، إنه يبتتها بتا وينشلها استسلاماً ، وهو للمعنى الذي تؤيده حرفيا هذه الكلمة «نجد» دون سواها .

أما من حيث استبدال (بِرٍ) بـ (شبه) فالأخيرة تدل على ما تدل عليه الأولى ؛ إنها تدعى إلى القتل من غير دافع إليه . وتحاول المعلقة أن تبتجوا من الوحشية والدعوة في قتلهم الأعداء ، ومن المعلوم أن المعلقة قبلت بوصفها رد فعل سابق ؛ فهي إذن تعبر عن (شبه) ، وليست ممارسة عدوانية فحسب . وهو يستعمل (الراء) المضمضة من أجل خلق تأثير للصوت الذي تحدثه . وكلمة (وَرَّ) لا تحدث ذلك ، وإنما تحدثه كلمة (بِرٍ) التي تشترك معها في (تووين الكسر) أيضاً . وإذا تعني أيضاً القتل دون شفقة أو عطفة فهي للملك الكلمة المناسبة . وتعمل لفظة «نجد» أثر ديني ، ولو قبل إن صراً مسيحياً ، فإن الدعوة المتينة لا تتفق مع تعاليم المسيحية ؛ ولو قيل إنه وثق في حادثة الوثنية بعدم سفك الدماء وفيهم من يقدم

تكون من (الكاف) الحرف المنكبي الشديد ، والتضعيف في «ن» ، وتنازق القوة والشدة التان تخلفاتها في الجمل العام المسيطر للمعلقة عموماً ، في حين أن «نجد» على الرغم من استحواها على (اللام) الحرف الانعجاري (الشديد) المهورس فإن (الحاء) حرف الحاء الغصبي (أي الذي ينطلق من أقصى منك) الرخو قد خفت من قربها ، فإذا أضفنا إلى ذلك استحواها على (اللام) الحرف اللثوي المتوسط وحرف المد الطويل ، بدا لنا أن «نجد» متناسبة وفي موقعها الصحيح . إن رواية «نجد» تحمل طابع التحقّق للغة اللدنية ، وهذه القوة هي عوَر القصيدة الأولى . أما (نجد) فتعمل شبه الشك وعدم التحقّق ؛ وهو أمر يسعى الشاعر إلى تجاوزه ، بالإضافة إلى كثرة استخدام أداة التشبيه «كأن» في الشعر القديم .

١٥ - وَأَنَّ الضَّغْنِ يَنْجُدُ الضَّغْنِ يَنْجُو
عَلَيْكَ وَتَرْجُو السَّاءَ السَّابِيَا
يُنُو (ز ١٦٠) يُنُو (س ٦٣٤)

تتعادل النسبة من حيث استعمال الحرف (الشرين) والحرف (الدال) في المعلقة ، فهما - تقريباً - متساويان وبخاصة في الأفعال ، إلا أن (يُنُو) أكثر تعبيراً عن حالة التكم والسرية ، وهما إحصاء بحالة الضغنى التي تعقب انتشار الخبر . وأما رواية (يُنُو) فليس فيها أية رؤية خيالية ، وهي لا تدل إلا على إظهار الخبر فقط . وهي بذلك تتفق مع بنية الألفاظ القصيدة في أنها لا تعتمد على إثارة الخيال أو محاولة الحلق والإبداع ، بل تكشف عما تنطه بكل صراحة ووضوح ، وبذلك يمدت توافق تام بين الألفاظ وطريقة الشاعر الفنية في الأداء . ويؤكد هذه الصراحة وفلك الوضوح استخدامه للفعل (يُنُو) ، وهو فعل يشبه في وظيفته الفعل «يبدو» ، ويبدو بعد ذلك أن يمدد إلى الفعل الآخر .

١٦ - وَنَحْنُ إِذَا جَنَدُ الْحَسَى عَرُوتْ
عَلَى الْأَحْصَانِ نَسْعُ مَن يَمِينَا
عَرُ (ن ٢٢)

تنقل لنا رواية (عل) صورة الحمية متهاوية فوق الأثاث . كما تنقل رواية (عن) صورة أمتعة سطحت عن ظهر البعير . ونجد في رواية (عل) صورة الحرب والفرز وقد هوجبت منازل القبيلة حين أغلوا على حين غرة . وتدل كلمة (يَمِينَا) على مدى الاهتمام بمنزل القبيلة ومن يجاورها ، وليس في الصورة الأخرى التي تقدمها (عن) ذلك الاهتمام ؛ فما هي إلا صورة بعير وأسل من دون الاهتمام بالآخرين . ومن هذا فإن مراد الشاعر تزويد الرواية الأولى ، ثم إن في (عل) الفتحة ، وهي من أقوى الزكازك في المعلقة ، وفي (عن) الكسرة المتربة على مجاورة النون الساكنة للام القمرية في «الأحضان» والكسرة أقل وروداً من الفتحة في المعلقة ؛ وربما قوى ذلك الرواية الأولى . وأنشأ فإن (عل) بها دلالة «الاستعداد» ،

نَضْبُحُ فِي جَالِسِنَا ثُبِينَا

ويبدو أن وضعها على هذا النسق أكثر قبولاً من غيره ؛ إذ يظهران متساويين معنى وسين . فالشاعر يقول : إذا كان هناك خطر ما يحدث بآبائنا ، فإن عيوننا تظل بصفة حذرة ؛ أما إذا لم يكن هناك أحد خطراً لثقتنا نشن الهجوم على الآخرين . ولا تتفق (في مجالسنا) وما تدل عليه من راحة وطمانينة مع جو القصيدة التي يقول أن يظهر ثقل بظهر القبيلة في كبا قبل عبا : « لو أبطل الإسلام لأكلت ثغلب العرب » . إنها قبيلة السلب والهب ، والغزو والقتل . وهي أيضا لا تتفق مع معجم الشاعر الغزوي ، الذي يأنى بالألفاظ للمعبر عن القوة والعزّة ، كما يظهر هنا الترتيب الذي رجحناه في رواية البيتين .

٢١- يَأْتِي نَسِيْقَةُ عَسْرُو بِنِ جِنُو
نَكُونُ لِقِيلِكُمْ فِينَا نَطِينَا
فَلْيَكُنْكُمْ (٢٢ د)

تشارك هاتان الكلمتان في الفتح في بداية كل واحدة منهما . ولكن الرواية الأولى تبدأ بالفتح ، وهو حرف له سيطرة كبيرة في القصيدة . ثم إن معنى (النقي) للذك ، أما معنى (الخلب) فهو معنى علم ، يعني من هم أدنى منزلة منه ، فليس له المعنى الذي توسمه (النقي) . وقد أخذ البيت على أنه إشارة إلى الملك ؛ وهذا ما يرجح أن القصيدة قد يكون الملك نفسه وليس سواه ، أي (هياكم) وليس (خلفكم) .

٢٢- يَأْتِي نَسِيْقَةُ عَسْرُو بِنِ جِنُو
نُطْلُحُ بِنَا نُسُوْقَةُ وَأَرْزَنِيْمَا
نَزْنِيْمَا (٢٣ د)

تبدو هاتان الروايتان من أصعب الروايات في اللفظة حسياً مرت به من مخزفات ؛ لأن حرف (الزاء) مكرر في الاسم (عسرو) ، كما أن الحرف (الهاء) مكرر أيضا في الاسم « هند » ، هل نحو يجعل بالفاصلة بين (زنديما / زنديما) جذعية ، لاسيما أن زنديما تعني التكرار والاستلاء عليهم ، ولكن قد يقول قائل إن زنديما تعني احترامهم والاعتفاف بهم .

٢٣- عَفْزُونَةُ إِذَا تَغَلَّبْتَ لَرْنَتْ
تَقَلُّ نَقَا تَغَلَّبَ وَاجْتَبِينَا
نَقَّة (س ١٥٤) تَقَلُّ
فَهَوَتْ . (س ١٥٤)

في البيت السابق على هذا البيت وفي كل الروايات ورد قوله :

البشر قربانا للأمة ١١ . ثم إنه يبدو أن يكون حنينها ؛ ومع ذلك فالحنينية لا تنجح الاعتداء . وإذا كانت القصيدة تخرج بذلك الجو المشحون بإرادة الدم فإن تفكير الشاعر لم يكن سحتاً غيبياً بل كان واقعياً ، يتفق مع متضخبات للمجتمع الذي يعيش فيه من غزو وعدوان .

١٨- نَضْبُحْنَا بِثَلِّ وَهَوَّةُ ذَاتَ حَمَّةُ
تَحَلُّفَةُ وَكُنَّا لِنَسِيْبِنَا
السَّابِقَاتُ (ن ٧٢)

إن قاموس الشاعر يرجح رواية (المستفيا) ؛ وسبب ذلك أنه يفضل إعادة بعض الألفاظ ذات الحروف والأصوات للمعنى . فقد استخدم كلمة (إستاف) في البيت السابق عليه في قوله :

إِذَا مَا عَسَى بِالسَّابِقِ عَسَى
بِنِ الْحَزَلِ لَلْبِهْ لَنْ يَحْكُونَا

ولعل الناسخ قد غير (المستفيا) إلى (السابقا) لأن معانها واحد ، وإيقاعها يكاد يكون واحداً ، ولم يستطع أن يفعل ذلك في (إستاف) ، لعدم وجود مصدر ينسبها في معناه وإيقاعه من (السابقا) .

١٩- يَسْبُحَانِ مَرْوَدُ الْفَتَلِ قَبْلُ
وَجِيبُ فِي الْفَتَلِ مَجْرِيْمَا
يَقِيلَانِ (ن ٧٢) فِي الْحُرُوبِ (س ٨٠٦)

ربما اختار الشاعر كلمة (رشبان) لأنها تحبس (شيب) تبعاً لطريقته في اختيار الألفاظ المتجانسة . ولها أيضا الضعيف الذي يرمي بالقوة والشدة ؛ وما من الأمور البينة في ثنائيا اللفظة ، كما أنها تجعل الارتكاز عليها أقوى من الارتكاز على الفتح في (الياه) (تيان) . ولكن قد يكون استعمال تيان شوب استعمالاً مفرداً وفوق ، في الشعر الجاهل ، ويحيى جمعها على قوة . وفي كلمة (قال) نجد (الفتح) ، وهي أكثر دروبنا في القصيدة . من (الضمة) ، وهي أيضا مما يتفق مع طريقته في التجنيس (قل / قتال) .

٢٠- نَلَا يَوْمَ عَفْنِيْمَا عَلَيَّهْمُ
نَضْبُحُ عَيْنَنَا عَضْبَا ثُبِينَا
نَلَا يَوْمَ لَانْخَفِ عَلَيَّهْمُ
نَنْبُحُنْ فَرَّةُ مَنَكَبِيْمَا

يتداخل الشطران الأخيران معاً في الآخر في روايتي (ابن الأثير) ٤٠٠ - ٤٠١ (القمي) ١١٤ كما نأى عندهما رواية أخرى للشطر الثاني وهي :

فَصْلُ الثَّقَلِ فِي شَأْنِ الثَّقَلِ وَوَلَدُهُمْ مَحْمُودٌ

ولما كان من عادة الشاعر أن يكرر الألفاظ أو يعيدها بصورة أو بأخرى ، وكثيرا ما كانت تأتي بلفظها ذاته ، وهو أمر يتناسب مع تلافية الشاعر وعدم رويته ، ومع ثقل الألفاظ المسوغة على وجدانه ، فإن الشاعر هونا يريد أن يقول : إن هذه القوس صلبة مبنية لا تحتاج إلى من يثبتها ، لأنها ، بلانها تستصحب على التقويم . ومن هنا فإن ذلك يتناقض مع كونها قد مرت بالتحريف . إنها قوس متخية متخيرة ، ولذلك فلا داعي لتحريفها . وهذا هو ما يريد الاختصار به والتباهي ، كما اعتد . ومعنى أن نأخذ بالتحريف أنها تحتمل اللين والأعرجاج ، وهو لا يريد أن يظهر بها حياء . بل يسمى إلى الكيال في كل شيء ؛ فهذه القوس ليست مثقفة بل عشوائية متفرقة مثالية على كل أحد عدا يد أصحابها الثقيلة .

ولا يخفى ما سبق تكراره من أن (الثقال) تلعب دورا مهما في المعلقة . وهذا ما يرجع رواية (القلبت) ويضفي من رواية (غزمت) . وتضاهي الرواية الأولى الحركة المعادية للقوس ، حل نحو يتوافق مع الصورة التي يريد إيروها حفا ، خصوصا أنها جاءت مبنية للمعلوم . أما الرواية الثانية فإن بنائها للمجهول غير مالوف في المعلقة . والبناء للمجهول غلط من التعبير لا يتفق مع صراحتة وصدقه فيه ، ولو كان الفاعل أحد رجالهم لصرح به دون تردد ، لأنه لا يبرح يؤكد (الأنثى) و (الخنثى) ، ولكنه في هذا المقام يريد أن يجعل تلك القوس قوة ودهية ، ولذلك نسب الفعل إليها .

وإذا استعدنا ما قلناه سابقا عن (تجد) وأنها تعني الاستصصال أمكننا هنا أن نقبل (تلق) بدلا من (تضج) ، لمحودية الفعل الثاني وتسمية الفعل الأول . ونحن نعرض الفعل نفسه على لغة المعلقة نجده معادا مرة أخرى في قوله :

يَرْكُزُ مِنْ بَيْتِ جَنْجَمٍ بَيْنَ جَنْجَمٍ
تَلْقَى بِوِ السُّهُولَةِ وَالْمُزَوْنَةِ

ولا يكشف معجم الشاعر عن أي فعل يتكون من (الشرين والجلم) ، في حين أنه مليء بالألفاظ أفعالا وأسما وحروفا تتكون من (الدال والفاء) ، بل إن استرخا البيت نفسه على ثلاث قائلات يوحى بأن الأصوات نفسها يجلب بعضها بعضا ، فيتركز لدينا حس بالفاء دون غيرها عند القاضاة ، ويدعو استعمالها استجابة طبيعية من الشاعر لفته .

٢٤ - تَوَلَّيْنَا جَدَّ عَلَمْنَا بَيْنَ سَيْبِ
أَبْلَحَ لَنَا حُسُودَ الْجَبِ بَيْنَا
أَكْلُ (س ٨١٤)

- تَوَلَّيْنَا (ل - وصفه)
- الحرب (س ٦٥٥ / ٨١٤)
- جَيْتَا (ب - ٤٥٥)

إن لفظة (جد) من الألفاظ التي أبلى بها الشاعر ، لأنها ترضى غروره وتقلعه بالمضي ، وذلك واضح من حديثه عن التخلين الآخرين ؛ ولذلك تكررت في الشطر الثاني . أما «أكل» فعني ما يقطع الملك لرجل من القطائع في كل سنة يجعل إليه . وهل يفتر صعدو بلوك قط !! وهم الذين يثرون على الملوك ويتقربون !!

أما رواية (صعود المجد) فلا سند لها ، إذ إن الشاعر يطلب المجد لقومه ، وهو فارس عارب يقتحم الحصون والقلاع . وليس في تاريخ تغلب أنهم سكنوا قصورا ، وإنما في تاريخها أنها قبيلة حربية تعيش في الفضاء تغلب الحربة والتمتة . ولو كانت (صعود) مستخدمة هنا مجازيا ، كناية عن الشرف والعلو ، فليس في أسلوب عمرو اللجوء إلى مثل تلك الكتابات الأنثوية ، إذ كل مواده التصورية مشتقة من بيئة : السيف ، والدروع ، والفرق ، والرمح ، ومن ثم الحصون .

أما رواية (حصون الحرب) فهي بالمثل ليس فيها ذلك الفخر بالبطولات والأعمال العظيمة ، وإنما كل ذلك يكمن في « المجد » ، وهو أمر قد وقف عليه الشاعر في الشطر الأول ليكرره في الشطر الثاني . وظاهرة التكرار هذه مألوفة لديه ، ومتسقة تمام الانساق مع إرسال اللغة على سجيته دون أي ثمل أو تفكير .

وتعتبر كلمة (دنيا) عن كل ما يريد أن يقوله من إعطاض الآخرين والسيطرة عليهم ؛ فهذه عادة لهم ، وصفة يتصفون بها . وليس أدل على ذلك من تلك الكلمة الواضحة الدلالة عليه . أما رواية (حيثما) فهي على العكس منه تماما . إنها تعبر عن فعل مؤقت وعمل عودوي زمن ، وهذا أمر - كما هو جلي لا يخطئه أحد - ليس من طبيعة المنطقة ، ولا في جيلة الشاعر منه قليل أو كثير .

٢٥ - وَلَمَّا الْهَرَّةُ الدِّي حُثِلَتْ عَنَّا
بِو نُحْسِي وَنُحْسِي الْخَجْرِينَا
لَلْجَبِ (ن ٢٣)

استخدم الشاعر في البيت السابق على هذا كلمة (المحجرين) مقترنة بـ (يحمي) ، في قوله :
وَنُسَيْدُ سَحْفِي قَدْ تَوَسَّوْهُ
بَسَاجِ لَلْمَلِكِ يَحْسِي الْخَجْرِينَا

وبدل هذا على أن اللفظة من ضمن القاموس الخاص به . وكما هو ملاحظ من القملين (نحسي / نحسي) فإن الأولى قد تطلب الثانية . وبما أن (الحاء) ساكنة في كليهما فإنه يرجع أن اللفظة للناسبة في السياق الموسيقي هي (المحجرين) ، لأن (الحاء) ساكنة فيها أيضا . وقد ساعد على ذلك أيضا وجود (الحاء) في كلمة سابقة وإن تكن متحركة في وحشتة . ويبدو أن في (المحجرين) حاجة للتمتة والدفاع أكثر من (اللمججينا) ؛ إذ قد تم حجرهم هنا ويستلزم

ليس هذا التشبيه التمثيل بغيره على الشعر الشفوي القديم ؛ فمن أهم الوسائل الفنية في الشعر القديم «التشبيه» مفرداً ومركباً . وعلى الرغم مما قد يرمى به هذا التشبيه من وقيفة إلا أنه يظل تشبيهاً في حدود الصبغة الفنية البدائية ، أي استخلاص عناصر التشبيه من عناصر البيئة نفسها ؛ فهنا نلاحظان مقرونين بحبل واحد ، إحداهما قوية حنيفة والأخرى لا تخلط تلك القوة وذلك المصنف . ويريد أن يقول إننا نحن نثل الأولى والأخرون يثلون الثانية ؛ وبهذا تشابه هذه الصورة مع الصورة اللادنية السطحية التي يقدمها في مملته . ثم يعكس لنا الصورة نفسها في وضع ماض على ما هو عليه من غير تمثيل أو تغيير ، أي نلاحظين مقترنين بحبل . وعلى هذا فإنه يستبعد أن يكون القرن الآخر هو قوم ، وإنما هو ناقة أخرى . ويستصح ذلك أن (وصل) غير ملائمة في السياق ؛ لأن وسيلة الملقه هي الحبل ، الرباط اللذي ، وليست علاقة الوصل الرباط للمنى . ومن حيث الطريقة التصويرية الشعرية عند الشاعر ، فإنه لو أراد أن يتحدث عن علاقة إنسانية معنوية لقال ذلك قولاً مباشراً ، دون أن يلجأ إلى تغليف الكلام وتزيينه ؛ فهو شاعر صريح الصراحة كلها ، واضح الرضوح كله . كما أن هذه الصورة اللادنية تتلوح ضمن الصور اللادنية الأخرى التي يعبرها عن علو المكانة وجلال القدر . ومن ناحية أخرى فإن في تكرار اللفظة للدلالة آخر على أن المصدر هو الحبل وليس الوصل ؛ «ومعه من ضمن بنية الشعر لدى الشاعر . وعلى يؤكد معنى الاقتران للإبل الصعاب قول أبي غرashed المثل :

إِذَا انْجَلَّتْ الْأَنْجُمُ وَالْكَفُّ حَوَّلَا
فُجْةً تَأْمُرُ بِالْمَقَرِّ وَالْمَقَرُّ بِالْمَقَرِّ
٢٨ - وَتُوجَدُ نَحْنُ أَنْفُسُنَا فُجْراً
وَأَنْفُسُنَا إِلَّا فُجْغاً
أَنْفُسُنَا جُوراً أَنْفُسُنَا (ص ٨١٧)

بحاول القصيدة أن تنقل إلى السامع سطوة تغلب وجبروتها . فإذا كان غير (نحن) الأولى (أولفهم) وغير (نحن) الثانية (أمنهم) انحطت الأمر وضعت للمنى . ويمكن أن نتحقق من الرواية الصحيحة بالنظر إلى التنوير الذي حدث (نملا) ؛ فقد استبدل بها (جوار) . ولا يصح على هذا أن يكون للمنى (أولفهم) بل (أمنهم) ، لأنهم إذا يتفكرون بمتة الجوار والحفاظ عليه ، كما يتفكرون بولافهم للعهد والتمنى إلى الميؤن . وهكذا فإن أولفهم بالعهد ، تكاد تكون عبارة ثابتة لهذا المنى ، حتى إذا تقابل (أمنهم) . وهي تسمى في الوقت نفسه عن هذا النفس الطويل في المقاطع الطويلة التي تتكون منها (أو / نا / هم) ، في حين أن تلك فيها مقاطع قصيرة (د / ق) وطابع القصيدة غلبة المقاطع الطويلة عليها . أما أن (نملا) لفعل من (جوار) فاللهم علم شامل وليس محدوداً بطلب الجوار ، وإنما يشمل كل ما ينظر الإنسان من منته خشية ما قد يحرق من سوء المالية . وهو كما يحاول الإجماع به لا يرى

هاتهم . أما (النجينا) فحتى أنهم قد لجأوا لهذه الحيلة ويطلبون فكاهتهم في الحال كما يطلبه الأملون ؛ وهو أمر يريد تقريره هنا ؛ إذ يستدعي ذلك المحجرين المخاطرة بالنفس ، والدفاع عن أولئك ، كما يتضح من الفعلين (نعمى ونعمى) ، على عكس الموقف الثالث الذي يلجأ فيه أولئك لطالب الحيلة وتقلب في مأمن من المخاطرة ؛ إذ أنهم يستجرون بما يتوقم من عندهم بعد أن حلوا بديارها .

٢٦ - وَعُشْبَاءُ وَكَلْثُومًا جَبِيماً
بِسْمِ بِلْثَا تُرْكُ الْأَجْمِيْنَا
الأكريمية (ص ٦٥٥ / ٨١٥) تناسي. (ت ١١٨) .

وفي ضوء طريقة الفنية في تجهيز الألفاظ فإن (الأجمينا) ربما جانت لفظاً (جيبا) ؛ وهو اختيار له وجاهته ؛ إذ إن الشاعر كان يعتمد على رنين الألفاظ وصدماها في وجدانه . ولكن ربما كانت (الكاف) مفضلة عنده ، لأنها حرف حكي ، وهو من الحروف التي لها الغلبة في الملقاة ، إلا أن (الجيم) للمخيلة اللثنية قد تأثرت به (الجيم) في (جيبا) ، بخاصة أن النطق الجانبي الناقص يتردد في كليها .

وإذا لحظنا أن اللفظة (ورث) قد استعملها الشاعر كثيراً في الملقاة ، وعلى الأخص في البيتين السابقين ، كما في قوله : «ورثنا عهد حلقمة ..» ، وفي قوله :

وَرِثْتُ مَهْلِكَةً وَخَيْرَ مَيْتَمٍ
رُحْمِيَا يَمْعُ كُفْرُ الْمَلِكِيْمِيَا

فإن اقتناعنا بتجنبه سزود ، وإن الألفاظ كانت لها تأثيرات ظاهرة في سلب الشعر ووجدانه . ولأنك أن الشعر الإشعاعي يعتمد اعتماداً كلياً في المجموعات الأمية على اللفظة المسومة وتركيبها المألوف لدى جمهور المستمعين ، بحيث تأخذ الألفاظ بأعناق بعضها . ولذا فإنه على الرغم من أن (ساحى) ربما زابت (الساحى) في البيت الذي يقول فيه :

وَمَنَا قَبْلَهُ السَّاحَى كُتِبَ
لَكُلِّ - لَكُلِّ إِلَّا كَيْدٌ وَلَيْسَا

إن قوة تأثير الجنس في (تراث) ذات أثر واضح ، لا سيما أنها دارت دورات في القصيدة . وعليه فإن (الساحى) ربما استعملت للدلالة على معناها وحدها من دون أن تؤثر في غيرها ؛ فهي صفة لكليب . أما التراث فهو ملك الجميع .

٢٧ - نَقَى نَمْلٌ قَرْنَيْنَا بِحَبْلٍ
نَجْدُ الْبَيْتِ لَوْ نَجَرُ الْغَرِيْمَا
بَقْوِي الرُّضْل (د ٢٣) .

والاختلاط فإننا نستطيع أن نجد جلوداً أولى توجد للمشكلة بعض الحلول . فمثلاً (الفتح) في (لام) (تعلّموا) ، في حين نجد (الكسرة) في (تعلّموا) ؛ وقد وضع أيضاً أنه إذا يفضل الأولى على الثانية غالباً .

٣٢- عَلِمْنَا قُلْ سَابِقُو وَيَأْمُرُوا
قَرَى لَوْفُ النُّطْقِ كَا حُفَرْنَا
لَحَتْ التَّجْوِيزُ (ص ٨٢٢)

يجول الشاعر هنا أن ينقل الصورة كما هي ، وفقاً لمعادته وطريقته ، فيقول : إنك ترى بريق الدرع وللمنا ، وطبعي أنك لا ترى للدروع بريقاً وللمنا تحت الدرع ، وإذا ترى كل ذلك فوق سطح الدرع . وقد جر إلى ذلك الخلط توافق الإيقاع ، وإلا فإن (تحت) ليست مرادفة لـ (فوق) ، كما أن للمعنى نفسه يتناقض تماماً معها .

وإذا كان الشاعر في هذا البيت وفي البيت الذي سبقه ، إنما يصف الدرع ، فإن (التطابق) هو ما يشده الفارس على وسطه إذا ليس الدرع ؛ أما (التجاذب) فهو عمل السيف . وإذن فاللحن والوضع يتطابقان الرواية الأولى ولا يسويان الرواية الثانية . وكذلك فالصورة ذات ارتباط بالدرع وريقها وليس بالسيف وعمله .

٣٣- إِلَا وَضِعْتَ عَيْنَ الْإِبْطَالِ يَوْمًا
رَأَيْتَ كَا جُمُوعَ السُّقُومِ جُورْنَا
قُلْ (ص ٢٣)

وفي هذا البيت نجد سوء الخلط جراء الإيقاع لا غير ؛ بمعنى (عن) غير معنى (عل) هنا ، وذلك واضح كل الوضوح ولا ليس فيه ولا غموض . إنه يريد أن يقول : إنك ترى جلود الأبطال — أبطال تغلب دون شك ؛ ولذلك وصفهم بالقوم — مسودة لطول إلفمة الدروع فوق جلودهم . فلن ترى ذلك السواد إلا إذا رفعت الدروع عن جلودهم بعد عتاء الحرب وطول القتال . أما وقت وضعها على جلودهم فإن المنصور أن يكونوا قد اغتسلوا في فترة راحتهم ، واستلذت جلودهم ألوانها الطبيعية بعد أن زال عنها العرق والوسخ . والشاعر إنما يريد — كما حدد ذلك بأبطال تغلب — أن يؤكد أنهم عاريون شجعان تبين آثار الحرب فيهم . وهم إنما يخلعون دروعهم لفترة قصيرة جداً لحدها يوم واحد ، ولا يمكن أن يكون أفراد وضعها على أوتك الأبطال يوماً واحداً ؛ لأنه لا يسير إصعاده بأنهم ما إن يفتكوا من حرب حتى يتجهوا إلى حرب أخرى .

٣٤- تَمَلَّأَ مُتُوعِينَ مُتُوعِدُ عُلْمِ
تَصَلَّفَهَا الرَّمِيحُ إِلَا جَمْرُنَا

حُفَرَيْنِ (ص ٢٣)

هناك من يقرأ في وجه (النحن) عتله . إنه يقوم بمنة الممار ، ومن بين ذلك منة الجبار .

٢٩- فَضَالُوا صَوْلَةً قِيمَنَ يَلِيهِمْ
وَصَلْنَا صَوْلَةً قِيمَنَ يَلِيْنَا
فَضَالُوا صَوْلَةً (ص ٨٢٠)

إن من منتج عمود في مغلقة أن يعيد اللفظة الواحدة بعد الأخرى ، ومع أن التغير من النكرة إلى الإضافة لا يؤثر في المعنى ، فإن الشاعر قد أبدى ميلاً قوياً نحو استخدام «التثنية» ، وعلى الخصوص في البناء المربوطة ، وذلك — كما يبدو — من أجل الإيقاع الذي يؤكد قوة أفعالاته ومشاعره . ومن هنا فإن التكرير للمفعول المطلق ربما جاء للتقرير والتعميم .

٣٠- تَأْتُوا بِالْهَبِّ وَبِالسَّيْبِ
وَأَتَيْنَا بِاللُّوْكِ مُصَلِّينَا
تَعِ السَّيْبِ (ص ٢٣)

يؤثر المظهر (مع) في المعنى تأثيراً كبيراً ؛ فبينا يقرى جداً في حالة استخدام حرف المصطف (الوار) ، حيث يجمع بين (التهاب) و (السبيل) ، نجد (مع) تحمل الإياب جيداً علماً إضالياً زمنياً ؛ وعمود في انطلاقة تغييره لا يتوقف عند حدود الزمان ، بل يتقدم ليجمع كل شيء فلعمة واحدة ، كما أن نجد اللفظة أو الحرف هنا ، حتى يتجهز إلى ذنك أنك ستصلحه من قريب منك . فعلاوة على وجود حرف المصطف (الوار) مرة أخرى في (وأيتنا) ، نجد حرف الجر (الباء) عاد مرة أخرى إلى الظهور في (باللوك) ، كما تتأمل أيضاً الظاهرة التي تؤكد هذا الاتجاه عند في تكرار الفعل (آب) في (أبوا) (أيتنا) .

٣١- أَلَيْسَ بَكْرُ الْبَكْرِ
أَلَا تَحْمِلُوا مَنَا الْبَكْرِ
أَلَا تَحْمِلُوا (ص ٢٣)

لقد أصبح من المسلم به الآن أن التكرار من أهم مقومات فن الشاعر . ولذلك فإن المرء لن يتردد أبداً في قبول الرواية التي تتسم بهذه السمة ، وتظهر فيها هذه الظاهرة البارزة التي لا جدال حولها . فلي البيت الذي على هذا البيت أعاد الشاعر الرواية (أَلَا تَحْمِلُوا) في رواية (ص ٦٦٣ / ٨٢١) .

أَلَا تَحْمِلُوا يَنَا وَنَحْمُ
تَحْمِلُ يَحْمِلُ وَتَحْمِلُ

وتقرى هذه الظاهرة الحسية بأن عملية التثنية أو التصريف إنما تحدث بسبب المترادفات أو يتغير الإيقاع . ومع كل هذا التخلل

بها ، وهي أشد ما تكون حين تأتى حرصا منهم على حماية من يتولون حياتهم .

وتتكون كلمة (تأذى) من ثلاثة حروف : حرفان منها (النون) - و- (الذال) ؛ فالأول منها (النون) حرف عيشومي ، و (الذال) حرف أسنان أيضا ، أما (عهد) فمنها حرفان (الميم) - و- (الهاء) ، والأول حرف حلقى ، والهاء حرف حصرى ، يمتاز عن تلك بكونه مهموسا أيضا . وقد أظهر الشاعر ميلا بارزا نحو استخدام هذين الحرفين .

وقد استخدم كلمة (كتائب) في البيت الثالث ، ومن دون خلاف في الروايات أيضا :

لَمَّا نَتَلَمَّعُوا بِمَنَا وَنَتَكَّمُّ
كَتَائِبَ بَطُونٍ وَنَتَرَبِّعُنَا

فهو لا يريد أن يقول : إننا نتلقى فورس ؛ فالفورس أفراد أو جماعات ، وإنما الكتائب مجموعات ضخمة من الناس ، يحتاج دفعها وردحها إلى قوة تساويها ضخمة . وهذه القوة هي قوة تغلب وحدها ، وهو الجبل الذى يقرره ولاذكة في كل أحواله . وإذا سقطت (فورس) هنا ، سقطت معها (فورسهم) في الشطر الأول ؛ لأن الرواية الثانية التى تأتى بـ (كتائب) ، والمعنى الذى يريد أن يطرحه الشاعر ، يرجحان عدم تكرارها . إنه يقول هنا : إن منا كتائب ، ولم يقل إن منا فورس ؛ فهو لا يرى إلا أن فورسهم تشكل في حد ذاتها كتائب . وما يزيد الأمر ترجيحها الحروف الشديدة في (كتائب) ، ملابيل الحروف الرخوة في (فورس) .

٣٧- كَتَيْتُنْ لِنِ اَبْنَالْ وَتَهْنَا
وَلَمَرَى لِي اَلْجِيْدِ مُفَرِّبِنَا

فِي اَلْمَرْوَبِ مُفْتُونِنَا (س ٨٣١)

لقد وقع لنا هذا المعنى في بيت سابق حين قال :

لَمَّا نَلَمَّعُوا بِمَنَا وَنَتَكَّمُّ
وَتَيْتَا بِاَلْمَرْوَبِ مُفَرِّبِنَا

وواضح أنه لا يريد أن يصفهم في جوف المعركة ، ولكنه يريد وصفهم وهم أيسرى بين يديه . وكما يدل عليه الشطر الأول ، فإن النساء اللواتي يصطحبهم فمن بجهد الرجال من دروهمهم وشيوخهم ، وقد جئنا لسانهم في ذلك . ومن لا يفعل ذلك إلا وقد وقع لولئك الرجال في الأسر ، وأحكمتهم قيود الحديد . وعليه فإن لفظة (المروبة) غير مناسبة لالسباق ولا للمعنى . وإن (مفرتبنا) يفترض أن يكون الأسرى قد ألبست عليهم سلاسل الحديد . وهكذا فإن الصفة : (مفتين) يمكن أن تطبق على الرواية

لعل الشاعر قد أعاد هنا كلمة (مضون) في البيت السابق عليه في قوله :

عَلَيْنَا كُلُّ نَهْبٍ وَأَصَد
تَرَى نَوَاقِ السَّطَلِ كَمَا مُضُونَا

ولعله قد أعاد كلمة (متون) لأنها مذكورة في البيت كله وحسب تأثير الكلمة للمسوعة ، فإن تأثيرها أشد للقرى منها ، لا سيما أنهم يقولون للدرع متن . وفي كلمة (مضون) صورة الدرع وقد صفتها الرياح فهي متفضة ؛ ولذا فلا داعي لأن يأتى في الشطر الثانى بالرياح لتصفقها وتخلق فيها المضون ؛ لأن مضون الثغران مستوية بيئة ، وهو إما أن يـ (متون) ليحرك بها الرياح لتخلق فيها التفضعات .

٣٨- وَلَمَّعْنَا خَفَّةَ الرُّوْعِ جُسْرَةً
فَرَمْنَا لَنَا نَقْلَةً وَتَلَمَّعْنَا
مُسَوَّمَةً (س ٨٣٥)

إن استبدال الرواية الأولى بالثانية أحدث اضطراباً في الإيقاع لتعاقب الصفات (مسومة - وب نقالة) . وهي - بعد - طريقة تبدو متعلمة عن تفكير عمرو بالذات ، الذى تشده الألفاظ وزيئها ؛ فإن عطف الجملة (واتينا) أى وجود حرف المعطف (و) يستدعى معطوفا متشابها في الحالة الإعرابية . وهنا فعل مبنى للمجهول ؛ كما أن (عرف) فعل مبنى للمجهول أيضا ؛ والتالى معطوف على الأول ، على نحو لا يخلطه النظر ، وتسقط بذلك (مسومة) التى إنما جاءت لإلحاق صفة بأخرى فانسدت المعنى الإعرابى الذى يبعد أن يكون شاعر قديم يقول قصيدته حسيا يوحى بها طبعه قد تعلمه .

٣٩- اَمْلَزْ عَلَى مُسَوِّمَتِهِمْ خَفَّةً
إِلَّا لَأَكُونَا كَتَائِبَ مُفَرِّبِنَا
فَوَارِسِي (س ٨٣٠)
فَلَوَا (ن ٢٣)
فَوَارِسِ (ن ٢٣)

استخدم عمرو لفظة (مرولة) في بيت لاحق وفي جميع الروايات من دون اختلاف :

يَفْتَنُ جَهَانَنَا وَيَنْفُلُ لَشْمُ
يُسَوِّمُنَا وَإِلَّا لَمْ تَفْتُونَا

وساير هذا الاختيار اختياره لألفاظه ، فمعجمه عماد بطبيعة خاصة حتمت عليه ذلك الاختيار ، ولعل مرده إلى أنه قد قال قصيدته وهو في أوج غضبه وانفعاله ، فلم يترك له الغضب والانفعال مجالاً لتخفيف الألفاظ وانفلالها ، بل كان يرسلها إرسالاً ، وكانت تتثال هي عليه انفعالاً . إنه يؤكد هنا مبدأ الجملة التى يتعلق

لقد اعتدنا في الشعر الجاهل أن نصادف العبارة (أبلغ) في كل حالة إنذار بجوالة ، كما قال أبو قيس بن الأسلت :

أَبْلَغُ أَبَا جَضْنٍ وَبَطْنُ الْقَوْلِ شِعْبَرٌ دُو كَبْرَةٍ (٣٨)

ويبدو أنها تحمل من معاني التهديد والوعيد مالا تحمله الجملتان الأخريتان ، إذ تبدو (سائل) أقل شدة منها ، فهذه تقتضي المسامحة والجواب ، حل نحو يحصل في طياته التعلل والمهلوه من أجل الوصول إلى النتيجة ، وتلك لا تتردد في إيصال الخبر بعنف وحده ؛ إنما تفرض وإقما كان . أما (أرسل) فتطلب حرف الجر (إلى) ويحتل بوجودها الوزن ، في حين أن الجملتين السابقتين تصلان إلى المعنى مباشرة .

٤١- إِنْ نَالَكُ سَمَ الشَّامِ حَنِينَا
أَهْنَانَا أَنْ نُجِرَ الْخَفِ فِينَا
الذَّلُّ (د ٢٤)

لا مشاحة الآن في أن طريقة الشاعر الفنية وميزتها الكبرى هي : إما التجنيس أو التكرار ، وذلك جريا وراء تحقيق النغم المتحد ، حل نحو يرضي فيه نبرة التأكيد والإصرار على الموقف ، لتثبت كل ذلك في ألسان الآخرين فخرا واعتزازا . فالتتبع تشعير بقيمة هذا التكرار وهو يعيد الوقوع ثانية ههنا : (خسفا / الحسفا) . إن الحسفا أشد إلاما وامتهانا من الذل ، إنه استبعاد وتسخير للآخرين ؛ وهو إذ يصمم الناس كل الناس بذلك - يباهأ أشد الإيذاء ، وتكراره حتى لأنه يرضى تلك إلاما . لقد أبدلت الحسفا - (الذل) ، ولم يراع الرواية أو التناسخ أثرها عند الشاعر ، وقبعتها بالنسبة إليه .

٤٢- نَلَانَا لَبَرٌ حَقٌّ فَاقِي عَنَا
وَنَحْنُ الْبَحْرُ قَلْبُهُ فِينَا
وَمَرْضُ الْبَحْرِ وَشَلُّ الْبَحْرِ
وَنَوْرُ الْبَحْرِ (ص ٦٧٩ / ٨٣٣) وَتَوَجَّ الْجَهْرُ (د - ص ٨٢٦)

تكاد تشابه هذه المفردات في معانيها ، ولكن الشاعر يحاول دائما - وكما هو معروف في الجعجعة القليل - أن يركز على والنسج ، مظهرا بذلك قوة الجمالة وسكاتها ، ويؤكد الضمير الجمعي الذي يبرزهم في كل حال فوق مستوى الآخرين . وفوق ذلك فهناك تقابل بين (البحر / البحر) ، حل نحو يؤدي إلى توسيع رقعة الغزو التي يسيطرون عليها ، ولدهاب الآخرين من طريق عرض الغزو ؛ وهو ما يتهدد للملطة إلى تحقيقه ويولفه .

٤٣- وَلَا تَتَوَقَّعُ الْمَلَطَةُ مَدَدَ الصَّيْرِ مِنْ الْمَسْتَوَى الْجَمْعِي
بِالصَّيْرِ (ص ٦٨٠) قَهْ تَلْجَأُ كَثِيرًا إِلَى الصَّيْرِ الْمَصْلُ (ن) أَوْ
(النون) في مثل قوله :

في (الحروب) ، أي أن الرجال يقتنعون في أثناء القتال ، وهذا شيء معقول ومقبول ، ولكن الرواية لم تحافظ على كونه (أمرى) . والنسوة أقسن (ليستلين) . وكما هو بين فإن هؤلاء الأسرى والنسوة لا يخل أن يكونوا في الحرب ؛ فهؤلاء رجال وقصوا في الأسر ، وهؤلاء نسوة يجردهم من سلاحهم وهن أمهات . ولدنا دليل آخر من القرآن الكريم مثل قوله تعالى : « مفرزين في الأصناف » (٣٩) . ويقول عمرو بن هبيل المثل :

نَأْضِحُنْ أَهْلَكُمْ السَّيْلُ صَوَابِيَا
يُرْسِنُنْ مَقِي فِي الْكَيْبِ السَّلِيلِ (٣٩)
٣٨- يُفْنِنُ مِثْلَنَا وَقَلْبُنْ لَشْنُ
يُفْلِنُنَا إِنْ لَمْ تَنْفِنُونَا
يَقْلُدُ (د ٢٣)

يتضح من هذا البيت والبيت الذي قبله أنهم يصطحبون نسوهم إلى ميادين القتال لمساعدتهم في شئون الحرب ، وأرفع معنوياتهم في أثناء احتدام وطيش القتال . والمعنى واضح في قوله :

نُحَالُوا أَنْ تُفْنِمَ أَرْ تَهْمُونَا

فالذي يفقد الحيل إلى القتال هم الرجال وليس النساء ؛ أما النساء فيمن يطمعنهما والسر على راحتها ؛ أي أن الرواية الصحيحة هي (يقتن) .

٣٩- وَقَدْ عَطِمَ السَّيْلُ مِنْ نَمَدُ
إِنْ تَبَّ بِأَهْلِيهَا بُنِينَا

حَبْرٌ لَحْمِي حَبْرٌ لَحْمِي (ص ٨٢٦)

تبدو جملة (غير لحمي) غير مناسبة هنا ، لأن كل القصيدة فخر بالأجداد والبطولات ، فكيف يأن هنا ليظهر نفسه متواضعا ، حتى ولو شمل ذلك كرون الأجداد والبطولات معروفة عنهم . إنه يفخر ويبلغ في الفخر ، وهذا لا يتفق مع عدم الانتصار . والشاعر يريد أن يبين مركزهم بين قبائل معد ، لأن قبيلة بكر معدية أيضا ، وهذا واضح من البيت الذي يسبق هذا البيت حين قال :

قَوْلُنَا لَكِنْ قَدْ عَلِمَتْ مَدُ
نُطَايُنْ قَوْلُهُ حَقٌّ يَمِينَا

والذا فإن (نحن) تبدو محرجا لـ (نحن) .

٤٠- أَلَا أَبْلَغُ بِحُو الْخَلْعِ عَنَا
وَبَقِيَا نَحْنُ
سَلِيلُ لُزَيْمِلْ (د ٢٤)

الدروع ، وكلاما مقبول ، وإن كان هناك ما يرجح الفتح ؛ لأن حرف اللام الطويل (الياء) أكثر انتشارا في القصيدة من الفتح . وهناك أيضا صحة الفعل في أزمتته الثلاثة ، بحيث يبدو الواحد منها مستغنا إلى جانب غيره ، مثل :

مهدنا وأوعنا ووئدا
مق كنا لأنك مقنونا

فقد روى الفعلان (مهدنا / أوعنا) وتوعدنا (بالضارع والأمر (ن ٢٣) وإن كان الغالب أن فعل الأمر هو المرجح ؛ لأنه يستجيب لطبيعة التحدى التي يلقاها الشاعر من غير تردد .

وعلى الرغم من هذا الإيضاح الذي بيناه ، تظل المعلقة محتمل في طياتها روايات عدة نستطيع عند إضمارها للمنتج المتبع هنا أن نفترض وجهة قد تكون مقننة . والمجال متروك للقارئ لكي يرى شدة الاختلاف في الروايات فيما سيال ، مع الإشارة إلى الرابع والمفترض صحة ، دون الدخول في تفصيلات كالسابقة .

يقول عمرو :

١- ألا مضى بضخبك فأضحيينا
ولا تبسبي محمود الأفندينا
جهه في (د- مدح)
ولا تبسبي محمود الأفندينا

ومع أنه من الثابت جغرافيا أن «الأفندينا» قرية بالشام كثيرة الحضر ، وإن الشام كانت تزود الجزيرة بالخمور ، فإن صاحب الرواية الأخيرة يقول : «العرب تسمى القرية المينة بالطين والذين للمدة ، وكذلك المينة الضخمة يقال لها : «المدة» . وهو تلميح لاستبدال النون بالهم فقط ، ولا فلا (النون) هي المسطرة على ألفاظ القصيدة ، يشاركها في ذلك الترين ، إضافة إلى أن الموقع الجغرافي له شهرته باسمه .

٢- بسمس من كنا الكمس لثي
ذبابيل أو بيخير يقطينا
ق (ج- ٤ من ٦- ٥- ٣)
ويخير كلغناقي يختينا

حقبة البرق : ما بقي في السحب من شعاعه ؛ وهيئات أن يلعب عمرو هذا اللهب ؛ إنه يتناول ما هو مالوف سائح لديه ، وما هو غريب منه ، وأن يصل به الخيال إلى تشبيه السيوف بالبرق ، فكيف به يشبهها بما تبقى في السحب من شعاع البرق ؟

٣- وقد سرت كلاب لحق بنا
وقطينا قنق ن يلينا

وجهه في (د- مدح)

وقد عنت كلاب لحق بنا

في هرب .

نق نغيد قريتنا بخبيل
نجل القبيل أو نصر القبيلنا
نق ننقل لأن نوم زخاف
يكونوا في الفناء كما كجينا
علينا البهي والبيش النبيش
ولسبيل يقتنن وننخبينا

ومع ذلك ، فقد رويت بعض الأعمال مبنية للمجهول مثل : (نغيد / نغيد ن ٢٣) ، (ننقل / ننقل ن ٢٣) . وبما أن الشاعر يعبر تعبيرا جمعا وهو في غاية تبجسه واستعلاءه ، فله غير محتاج إلى التخصي والتوازي عن الانتظار ، بل هو طاف على السطح ، وتحلث بلمه شقيقه ، معانا استعداده لأي لقاء منظر . إنه التحدي للملك في جهة ، وللناس من جهة أخرى ، ولذلك فلا خشية أو مواربة ، بل صراحة يعكسها المص ويصمها بسمه . وإذا فالرواية الصحيحة لكل ذلك هي البناء للمعلوم وإظهار «التحن» .

٤٤ - وقد نجد مثل ذلك التعبير في المقردة الواحدة ، وتظل على ما هي عليه ولا تغير إلا في حركة واحدة ، ولكن ذلك لا يغير في المعنى ولا يؤثر فيه . وربما كان ذلك عائدا إلى كيفية نطق المقردة فيما بعد ، أو إلى التعبير بالصوت أو اللفظي من متعلقة إلى أخرى ؛ ومن الصعب القطع بواحدة منها ، مثل :

ونحن سلك أوليد في عزازي
وقلنا قوت وقد السر البيينا

ومثل :

ونحن المبوء سلي اراضي
سك الجملة المحمود الثرينا

فلواقع الجغرافية (عزازي / اراضي) ثلث أحيانا عليها الضم أو الفتح ، أو (عزازي) على أنه علم مذكر (ن ٢٣) ولكن من غير أن يجنح ذلك السمع أو الإحساس ، وإن كان الرجوع إلى للمعجم الجغرافية والأشعار المجلجلة يميل نحو تحييد وعزازي . وهو صائبة للفتحة ، والفتحة للقدرة على الألف المقصورة في المعلقة .

ومن ذلك أيضا تناوب الكسرة أو الفتحة في مفردة ما بحيث يصعب تفصيل إحداها عن الأخرى ، وإن كان هناك ما يشجع على الأخذ بالأولى أو الثانية ، إما للمعنى أو الإقناع الصوتي ، مثل :

ليست البيات ويبها
وأمرى في البييد مقريينا
يها (س ٧٦)

فللمقردة (يبها) رويت بفتح (الياء) وبضمها ؛ وهذا لا يؤثر على الإقناع الوزني . والمعنى بالكسر هو السيوف ، وبالفتح هو

وإن كانت الرواية الأخرى : (كلاب الحى / الجن ٢٢) ، فإن ذلك لن يغير من الأمر شيئا لأن (هقت) تحريف لاغير . قال أبو ذؤيب :

وَلَا حَرَمَهَا كَلْبِي لِيُجِدَ نَسْرَهَا
وَلَوْ تَبَخَّخْتِي بِالنَّحْلِ كِلَابِي^(١٠٠)

وقال جابر بن جنى التميمي :

وَكَاذَ مُنْغِلِبِنَا نَهْرُ كِلَابِيَّةٍ
حَقْلُهُ جَيْشِي فِي رُفْغِهِ حَزْرَمِ^(١٠١)

٤ - حُتْبَا السُّلَمِ كَلْبُهُمْ جَيْمًا
مُحَارَقَةً بَعْثِهِمْ عَنْ بَيْبِنَا
وقد جاء الفطر الثالث في (ل - وحاء)

بِغِلْبٍ فِي الْحُطُوبِ الْأُولَيْنَا

وهذا التحليل والتوسل للمجل بالافعال ضعيف في المعلقة ، لأنه يأتى بالمصادر والأسماء والأدوات موقفا عليها الحركات : مقارعة .

٥ - كَلَانُ مُنْغِلِبٍ مُنْوَدٌ مُلَمٍ
تُصَفِّفُهَا الرِّيحُ إِلَا جَرِينَا
جاء في (ل - وهاه)

كَلَانُ مُنْغِلِبٍ مُنْوَدٌ جِدٌ
تُصَفِّفُهَا الرِّيحُ إِلَا حَرِينَا

يقال : غرى العد : يرد ماءه .

ومع أنه من الواضح أن عمرا يفضل الفتح على غيره ، أى (تصففها) في مقابل (تصففه) ، فإن رنين التكرار اللين لمحمد (الراء) في (غدر) غير موجود في (عد) . ومن الملحوظ أن الرنين من خصائص المعلقة ، إضافة إلى صورة الجمع في (غدر) لإزاء جمع المتن ، في حين أنه مفرد في العد .

وبعد كل هذا النقاش والتفصيل ، هل وصلنا إلى حضي فكرة الأنشيد المتعددة والروايات المختلفة التى مارسها الشاعر نفسه ، وأن المستولية لا تقع إلا على الرواة وحدهم وليس على الذاكرة وحدها ، بل إن اللغة نفسها تتحمل للمستولية بسبب كثرة مترادفاتها وتداخل لغاتها ؟

لقد بينا أن الشاعر عمرو بن كلثوم كان يحمّد اعتيادا كليا على الجنس اللغوى والحروف القوية التى تناسب جو القصيدة الانفعالي المتوتر مثل (الفلف) و (الكلف) ، وكان إلى جانب ذلك يخلق جوا موسيقيا فهو يحمّد كثيرا على حرف اللد للآلاف والفتحة ، وهو جو عاطف بكبرياء الشاعر واستملاؤه وانفعالاته التى لا حدود لها .

وإذا أردنا أن نحقق إمكانية صحة هذا التحليل ، فعلينا أن ننظر في قول فروة بن مسيك المرادي : (ل - طيب) .

فَلِنْ تَغْلِبَ فَعْلَابِيَّةً عِلْمَا
وَأَنْ تَغْلِبَ قَبِيْرَ^(١٠٢) مُغْلِبِنَا
وَأَنْ يَهْزِمَ قَبِيْرَ سَهْزِبِنَا

فهذا البيت يضاف أحيانا إلى المعلقة (ج ٤١٥) . وإن نظرة فاحصة لهذا البيت لتبين البون الشاسع بين عمرو وفروة . فعمرو يمثل روح للتصبر ، وفروة يمثل روح للهزيم . وليس أدل على ذلك من هذا التمثيل في ترجيد الأفعال التى يتجنبها عمرو . فبيت فروة يتفق مع روح الهزيمة التى غمرت قبيلة مراد إثر هزيمتها . على يد همدان في وقعة الرزم^(١٠٣) . إنه يفترض الغلبة لقومه وبينهم بالانتصار ، أما عمرو فلا يتصور هزيمة أبدا ، إنه متصبر أبدا ، يسحق أعداءه ويلحق بهم أشنع الهزائم في كل وقت وفى أى مكان . ولعلنا نزداد اقتناعا بشخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما التبس علينا كل ذلك بقصيدة لامية بن أبي الصلت على وزنها وقافيتها ، مملها :

حَرَقْتُ النَّارَ قَدْ لَوْنَتْ بَيْنَنَا
يَزِيْنَبُ إِذْ حُمِلَ بِهَا قَطِينَا^(١٠٤)

فليس من شك أنها وصاحبها نوع مختلف ، وأن عمرا ومعلقته نسج وحدهما . هذا على الرغم من أن أبياتا في قصيدة أمية قد جاءت على متوال قصيدة عمرو ، وهى قوله :

وَرَلْنَا لَنَجِدَ عَنْ كُنْهَا بَزَا
فَلَوْنَنَا . مَا لَرْنَا الْبَيْنَا
وَلَبْنَا يَزُوْدُ الْفُشْ بِنَا
وَجِيْبَا فِي الْكُرُوبِ مُجْرِبِنَا
وقوله :

لَحْمُورَةُ الْقَبَائِلِ يَنْ نَعْدُ
إِلَا عُلْبَا نَمْنَةَ أُولَيْنَا
بَلَا النَّازِلُونَ يَحْمِلُ نَفَرِ
وَأَلَا الْمُضَارِبُونَ إِذَا تَقَفْنَا
وَأَلَا الْكَيْسُورُ إِذَا لَزَقْنَا
وَأَلَا السَّاطِلُونَ إِذَا ضَمِنَا
وَأَلَا الْحَمِلُونَ إِذَا تَنَفَّثَ
حُكُوبُ فِي الْعَصِيَةِ تَبْنِينَا
وَأَلَا الرُّبُوبُونَ عَلَى نَعْدُ
أَكْمَلَا فِي الْخُلُومِ مَابِينَا
وقوله :

وَأَلَا الْقُرَيْبُونَ لَكَلَّ صَفْوَا
وَتَغْرِبُ غَيْرُنَا نَحْرَا وَطِينَا^(١٠٥)

وسيجد المتأمل في هذه الأبيات الصنعة الظاهرة عليها ، ومحاولة المتحلل أن يقلد أو يقتبس من عمرو . كما يبدو الفرق واضحا بينها وبين قصيدة الراعى التميمي للمعارضة لها ، خصوصا في أبياتها الأخيرة ، حيث نحس بضعف الصوت التيمري فيها . ففى حين يرتفع صوت عمرو غاضبا مجلجلا ، يتكلم صوت الراعى تطلنا واضحا . ويتبين لنا ذلك في قول الراعى :

وانظر أيضا : F.E. Johnson, The Seven Poems, (London, Luzac & co. 1894) PP. 130-165.

(ز) أبو عبد الله الحسن بن أحمد بن الحسين : الزوزني شرح الفصائد السبع (بيروت ، دار بيروت ١٩٧٧ م) ص ١١٨ - ١٣٥ .

(س) أبو جعفر أحمد بن محمد القنطص ، شرح الفصائد السبع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، (بغداد ، مط - الحكومة ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ق ٢ ، ص ٦١٣ - ٦٨٣ ، ٦٧١ - ٨٣٨ .

(ب) أبو بكر محمد بن قاسم الألباني ، شرح الفصائد السبع الطوال الجماليات ، تحقيق : عبد السلام هارون (مصر ، مط ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ م) . ص ٣٦٩ - ٤٧٨ .

(ج) أبو زيد محمد بن الخطاب القرشي ، جوهرة أشعار العرب ، تحقيق : محمد عل الحاشمي (الرياض ، مط جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط أولى ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٣٨٧ - ٤١٥ .

(ر) أبو الحسن أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة ، الخاتمي ط ٣ - ١٤٠٢ هـ / ١٩٨١ م)

(ل) ابن منظور - اللسان .

• • • فيما يتعلق بالحروف وصفاتها : انظر :

-إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، (مصر - مط - الفنية الحديثة ط ٤ ١٩٧٢ م) ص ٢٤ - ٤١ .

-يوسف الخليفة أبو بكر ، أصوات القرآن ، (الخرطوم ، مكتبة

الفكر الإسلامي ط - أولى ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٣ م) ص

٥٤ - ٥٦ ، ٧٥ - ٧٧ ، ٨١ - ٨٢ ، ٨٨ . الخ .

-أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، (القاهرة - مط -

سجل العرب ط ٢ ١٩٨٢ م) ص ١٦٧ - ٢٧٩ .

-كمال إبراهيم بدرى ، علم اللغة للمرجع ، (الرياض ، مط -

جامعة الملك سعود ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ -

١٢٣ .

وَرَدَنَ أَكْبَحَدَ قَبْلَ إِسْقَ بَزَالِي
فَمَا قَرَّبُوا بِهِ حَقِّي زَوِينَا^(١)

والصورة الاستعارية عند الراعي وردن للجدد تقابلها الصورة الحقيقية عند عمرو ووردنا الماء . ولجلد عند الراعي يشترك فيه فيهم معهم ، أما للجدد عند عمرو - كما عرفنا - فخاص بهم وحدهم ، لا يشاركهم فيه أحد وكذلك الماء - رمز السيطرة في الجاهلية - تتحكم فيه تغلب وحدها ، أما غيرهم فيشربون و كدراً وطيشاً . ولا شك أن منجنا الذي طبقناه هنا سيسمنا من التزيق بين القصيدتين .

كذلك تنضح شخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما عقدنا موازنة بينهما ، وبين شخصية الكميت وشخصية قصيدته النثرية التي يقول مطلعها :

أَلَا خُصِيْتُ غَنًا بِمَاضِيَتِنَا
وَقُلْ يَلَسْ بِقَوْلِ مُتَلَبِّسِنَا^(٢)

ولعلنا بعد ذلك نتفق في أن البيتين اللذين أضفنا إلى المعلقة : عما أضيف إليهما من أبيات خارجة عن روح النص وعن روح صاحبه ، فهما يبتان ليسا منها في شيء ، وهما :

حَقَرَا حَقَّقَتْ بِنَ عَهْدِ نَوَحٍ
بِسَطْنِ السُّدِّ يَجْنِيْلُ السُّنْبِيَا
بِسُوءِ لَلرَّاءِ بِنَا وَقَوْ نَاصٍ
وَإِنْ هُوَ ضَلَبَ سَفَا السَّائِيَا
(ن ١٨)

• روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها في التحليل :

(ت) أبو بكر يحيى بن حل بن محمد بن بسطام الشيباني التبريزي :

كتاب شرح الفصائد العشر ، تحقيق : شاذل جيمز ليال

(كلكتا ، مط ، دار الإسماع ١٨٩٤ م) ص ١٠٨ - ١٢٤ .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Mäallaqāt (Wien 1899) pp.

14-39.

- ٢٠ - فلقد أثير فيها كثير إلى من دواحي العذراء والبغضاء بين الاثنين بن عمرو بن كلثوم رفع يده لظلم حبر بن خالد بن يادى الملك ، فخطب الملك وطمع ابن كلثوم ، فلما قال لائل حبر حتى دخل على عمرو بن كلثوم قبه فخطبه فخطى آل تنلب . ويصف الرواية وضعا شبيها بوضع انقضاض تنلب على ضم الملك حين قال : فواظف مازالت الحيل تترب حتى ظننت أن الأرض كلها حيل و لم يهول : ولما كان آخر ذلك إذا عند ينادى لوق قصر الملك : يا حاجر بن خالد ، أمالك جرة ، وتبين كرامة عمرو بن هند لعمرو بن كلثوم بعد أن أجاز حبرا وقال له : واظفت الرجل ، فأجاب حبر بل لسته . قتال عمرو له : ذلك لك . انظر التبريزي : ص ٢٥٨ ، كتاب أشعار الحليمة ، تحقيق : خديوج ولعلم لفتح (بن ١٨٢٨) .
واظفر حواء عمرو بن كلثوم المرير لعمرو بن هند وهدية الشديك له : عمرو ابن كلثوم ، تحقيق : فريش كركوك ، مجلة للشرق ص ٢٠ ع ٧ فؤز ١٩٢٧ م . ص ٥٩٤ - ٥٩٥ .
٢١ - الزبيدي ، الخافض ... ورقة ١٢٥ أ .
٢٢ - للصدر نفسه ، ورقة ١٨ أ .
٢٣ - مصطفى الخلائق ، رجال للمقاتل العشر ، (بيروت المكتبة المصرية ط - ٢) ص ١٩٧ .
٢٤ - القرشي ، الجوهرة ، ج ١ . ص ٢٠٩ .
٢٥ - سيد بن حل الرضوي ، ربيعة الأمل ، (مصر مط النهضة ، ط أول ١٢٤٦ هـ / ١٩٢٧ م) ج ٢ ص ١٧٦ .
٢٦ - Mohamed Al-Nowaidi, A Reappraisal of the Relation Between Form and Content in Classical Arabic Poetry, *Attihad Terns Congresses du Stadi Arabi e Islamic* (Ravello, 1966) (Naples, 1967) PP. 319-40.
وانظر أيضا كتابه : الشعر الجمال ، منتج في دراسة وتلقاه .
التاهرة - مط - دار القومية ١٩٦٦ م) ج ٢ .
٢٧ - يوسف اليوسف ، بحث في المقاتل (مضيق) مط .. وزارة الثقافة ١٩٧٨ م) ص ٢٥٩ .
٢٨ - ديوان الأشعث ، تحقيق ، محمد حسين (مصر ، مط ، التمددية ١٩٥٠) ص ٥٥ .
٢٩ - أبو حنيفة الزيلدي بن حيد البصري الحارثية تحقيق لوس فيخو (بيروت ، مط - دار الكتاب العربي ط ١٩٧٧ / ١٩٧٨ م) ص ٨٧ .
٣٠ - الزبيدي : الشيخ ، واطلع .
٣١ - ديوان حمر : تحقيق ليلى حوى (بيروت - دار الكتاب للنشر ط أول ١٩٨٢ م) ص ٦٧٦ .
٣٢ - أبو خيل إسحاق بن القاسم القائل : الأمل ، بيروت ، دار الأفاق الجديدة ج ٢ - ص ١٣٢ ، ٤٥٠ هـ / ١٩٨٠ م .
٣٣ - شرح ديوان هندي بن شداد : تحقيق . حيد التميم حيد الزروق شليس ، القاهرة مط - شركة فن المطبعة ب ت ، ص ١٧٣ .
٣٤ - ديوان عمرو بن كلثوم ، ص ٥٥٩ .
٣٥ - أبو سعيد الحسن بن الحسن السكري ، شرح لأشعار المظليين ، تحقيق : حيد السطر أحمد فراج وعصود محمد شاكور (مصر - مط - للنق ١٣٨٤ هـ / ١٩٦٥ م) ج ٣ ، ص ١١١٢ .
٣٦ - القرآن للكرم سورة (ص) آية رقم ٢٨ . كما وردت الآية نفسها في سورة (إبراهيم) آية رقم ٤٩ .

- ١ - رئيس بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، تر : إبراهيم الكيلاني . (تونس - مط - مطبع الكتاب ، ط - أول ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .
M. Zureick, *The Oral Tradition*, Ohio, Ohio Univ. Press 1972, ٢ p. 194.
٢ - M. Zureick, «Classical Arabic Poetry Between Folk and Oral Tradition», *Journal of the American Oriental Society*, No. 96 (1976) p. 212.
٤ - أبو بكر محمد بن الحسن بن هري ، الاشتقاق ، تحقيق : حيد السلام هارون . (مصر - مط - مطبعة للنصاية ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م) ، ص ٣٣٩ .
٥ - أبو حيد الله محمد بن عمران بن موسى الزرياني ، الوشح ، تحقيق : حل محمد الجولوي ، (مصر ، مط - مطبعة البيان العربي ١٩٦٥ م) ص ٥٥٣ .
٦ - القرشي : جوهرة أشعار العرب ، ص ٢١٨ .
٧ - للصدر نفسه ، ص ٢٠٨ ، ص ٢١٠ .
٨ - أبو حيد حيد الله بن مسلم بن كنية ، الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكور (مصر - دار المعارف ١٩٦٦ م) ص ١٩٠ ، ٢١٣ .
٩ - إبراهيم بن محمد البيهقي ، للبحر والمشاربي ، (بيروت - دار صادر ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م) ص ٤٢٧ .
١٠ - محمد بن سلام الجبسي ، طبقات شعراء ، تحقيق : عصود محمد شاكور (مصر - دار المعارف للطباعة والنشر ١٩٥٢ م) ص ١١٧ .
١١ - الزرياني ، معجم الشعراء ، تحقيق : حيد السطر أحمد فراج . (القاهرة ، مط - مطبعي الباب المجلس ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م) ص ٧ .
١٢ - M. Zureick, *The Oral ...* p. 196 .
١٣ - M.C. Bateson, *Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Pre-Islamic Arabic Odes*, Paris and the Hague, Mouton, 1970.
١٤ - K. Abu-Deep, *Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (I)* : The Key Poem. *International Journal of Middle East Studies*, No. 6 (1975) pp. 148-184. *Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry, (II)*, *The Eros Vision, Mubashyat*, No. 1 (1976) PP. 3-69.
وبعد ذلك فإن دراسته للأشعر قصيدة عمرو حنيفة فلم الاختلاف عن دراستنا هنا : كمال أبو حبيب ، الرقي للتممة ، (مصر - مط - مطبعة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م) ص ٦١٥ - ٦٢٩ .
١٥ - M. Zureick, *The Oral ...* PP. 32- 35, 75-26, 234- 262 .
١٦ - ابن كنية ، الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .
١٧ - الزرياني ، الوشح ، ص ١١٠ - ١١١ .
بل إن ابن هريد يحمل إنشاء قصيدة الحارث بن حازم ليس بين يدي عمرو بن هند بل بين يدي الشاعر بن عام الساء . الاشتقاق ص ٢٤٠ .
١٨ - حيد الله أبو الزيد الزبيدي ، الخافض ، تحقيق : خديوج لصف البريطاني رقم 23, 296 Add 23, 296 .
١٩ - التبريزي : كتاب شرح المعاصد العشر ص ١٠٨ .

- ٤٣ - ديوان ثمة بن أبي الصبغت ، تحقيق : بشير بونت (بيروت - مط.
الوطنية ، ط. أولى ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ م) . ص ٦٦ .
- ٤٤ - المصدر نفسه ، ص ٦٦ - ٦٨ .
- ٤٥ - ديوان الرامى النهرى - تحقيق : دافنوت فايرت (تيلاند ، فرانك
شتاير ١٤٠٩ هـ / ١٩٨٠ م) . ص ٣٧٢ - ٣٧٦ .
- ٤٦ - ديوان الكعبت الأسدى ، تحقيق : خالد سليم (الجبيل ، مط. الممان
١٩٦٩ م) ج ٢ ، ص ١١٤ ، وانظر ص ١٠٩ - ١٣٤ .
- وانظر : ديوان ابن القدسية ، تحقيق : أحمد راتب الشناخ (مصر - مط.
للعل ١٣٧٩ هـ / ص ١٥٠ - ١٥٩ .
- ومن الروايات القاسدة للقصيدة رواية الإريشيين :
ترتلت ، يا هملت عمل غلام
قد استعدت مُسَوِّدَ الشَّامِصِينَا
لَسُوْ مُثْلَ حَقِّ الْحَاجِّ حَسَنَا
خَمِصِيْنَا مِنْ أَكْثَرِ اللَّامِصِينَا
شباب الذين بن عبد الإريشيين (المعارف في كل فن مطبوع (مصر ،
مط. مصطفى البابي الحلبي ط. الأخيرة ١٣٧١ هـ / ١٩٥٢ م) ج ٢ ص ٢٣ .
وما لا يتفق مع طبيعة اللطافة ولا طبيعة صاحبها مانسب إليه من قوله :
قُلْ لِّبَيْتِكَ نَجْمَةٌ بِقِيَّتِهَا
وَرَجَحْ قُرْتُلُفْلَ قَالِهَاغِينَا
الزبيدي ، شجاع : « قُرْتُلُفْل » .

- ٣٧ - السكرى ، شرح أمثال المثلثين ج ٢ ، ص ٨١٥ .
وقال ملحق :
فَأَسْخَمِي بِنَاجِزِاعِ الطَّمَسِ كَثْفَةً
فَكَيْفِكَ لَسْرِي لَكَ عَنْهُ السَّلَاسِلُ
المصدر نفسه ، ج ٣ ، ص ١٠٦١ .
- ٣٨ - ديوان أبي نيس صهي بن الأسك ، تحقيق : حسن عبد باجودة (مصر
مط. القصة للمعاصرة ١٣٩١ / ١٩٧٢ م) ص ٧٤ .
وقال نيس بن الخطيم :
أَلَا لَيْلُنَا كَمَا الْخَزَنَتِيْسُورِ وَصَلَّةٌ
وَصَلَّةٌ حَقٌّ لَسْتُ فِيهَا مُقْنِنَا
ديوان نيس بن الخطيم ، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت ، دار
صائر . ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ص ٢١٦ .
- ٣٩ - السكرى ، شرح أمثال المثلثين ، ج ١ ، ص ٥٥ .
- ٤٠ - أبو المباسم الفضل بن محمد الطيس ، المقدمات ، تحقيق : كارلوس
يعقوب لابل (بيروت - مط. الأباء اليسوعيين ١٩٢٠ م) . ص ٤٤١ .
- ٤١ - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوكة ، تحقيق : محمد
أبو الفضل إبراهيم (مصر - دار للمعارف ١٩٦٢ م) ج ٣ ، ص
١٣٥ .
- ٤٢ - المصدر نفسه . ص ١٣٤ - ١٣٥ .



رسائل جامعية

مفهوم الواقعية

في أدب محمود البدوي القصصى

(١٩٠٨ - ١٩٨٦)

عرض: مصطفى عبد الشافى مصطفى

العربى . وقد اتجه أنصار الثقافة العربية إلى إحياء الشكل العربى فى حكاياته ومقالاته وغلطها ، واتجه أنصار الثقافة العربية ، إلى الكتابة على مثال تلك النماذج المترجمة . وكان لما قلتمت هذه المحاولات الأولى ، سواء منها ما عمد إلى إحياء التراث العربى أو ما اتجه إلى تقليد الشكل الغربى - كان له أثره فى خلق نوع قصصى بين القراء والأدباء . وقد مهد ذلك للقصة القصيرة أن تحتل مكاناً هاماً فى الأدب العربى الحديث . وقد تقلدت القصة القصيرة فى مصر بفعل رواد خمسة هم : محمد تيمور ، وحسبى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومحمود تيمور ، ومحمود طاهر لاشين .

ومحمود البدوي واحد من جيل حاصر جيل الرواد ، واستوعب تجاربهم الفنية والفكرية ، وساهم معهم فى تأصيل هذا الفن الجديد ، إلا أن تجربته الفنية كانت أكثر ثراءً واستعداداً ، فهو يتبنى أصلاً إلى جيل الوسط الذى يضم عدداً من الكتاب المبدعين ، أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ، ولؤي يوسف شراب ، ونجيب محفوظ ، وغيرهم .

عاش البدوي تجارب الرواد وسهمهم لتأصيل فن القصة فى الأدب العربى الحديث ، وتعرف الفن الجديد فى إبداع الكتاب الفريين ، ومن ثم اتجه إلى بلورة رؤية خاصة به فى صياغة تفرص على الالتزام بالتقاليد الفنية لهذا الفن . وكان نتاج هذا رواية وإحدى وعشرين مجموعة قصصية ، أبدعها فيما بين عام ١٩٣٥ ، عام صدور روايته (الرحيل) ، وعام ١٩٨٥ ، وهو العام الذى أصدر فيه مجموعته الأخيرة (المسككين) .

وتقلدت هذه الأعمال علماً فاضلاً ثراءً ، طرح رؤية الكاتب

عرض لرسالة الماجستير التى تقدم بها الباحث مصطفى عبد الشافى مصطفى إلى قسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية . وقد أشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور السعيد يونس الورفى ، ناقشها الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة ، الأستاذ الدكتور سيد حامد النسلح . وأجيزت الرسالة بتقدير جيد جداً .

سعى هذا البحث إلى دراسة أمثال القاص محمود البدوي (١٩٠٨ - ١٩٨٦ م) ، الذى ولد فى أسبوط ، وعاش ومات فى مصر ، وقدم للمكتبة العربية رواية وإحدى وعشرين مجموعة قصصية ، وكتابتها فى أدب الرحلات ، فى حقب ما بين عام ١٩٣٥ - ١٩٨٥ .

وقد انقسم البحث إلى مقدمة وأربعة أبواب وخاتمة ، وثبت بالمصادر والمراجع .

فى المقدمة تناول الباحث القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث ، فقد كان أمامه العصر الحديث فى مصر حين أنشأوا بمالكون فن القصة القصيرة لجهان متليزان :

الاتجاه الأول يتمثل فى ما وصل إليه الشكل القصصى فى التراث العربى من الأمثال والحكايات والأخبار والقصص . والاتجاه الثانى يتمثل فى تلك النماذج القصصية المترجمة ، التى تنسب فى أغلبها إلى نتاج العصر الرومانسى .

وقد وقف هذان الاتجاهان فى البداية على طرفى النقيض ، لطبيعة الصراع الذى كان بين أنصار الاتجاه الغربى وأنصار إحياء التراث

عوامل نشأة والتربة والبيئة والثقافة وغيرها من المؤثرات الخاصة .
أما الباب الثاني فيعد من أهم أبواب الرسالة ، وهو بعنوان
« علم عمود البدوي القصص » ؛ وقد قسمه الباحث إلى أربعة
فصول :

الفصل الأول : يختص بعالم القرية ، وفيه تناول الباحث
القصص التي تدور أحداثها في القرية ، سواء في الوجه القبلي أو
الوجه البحري ، من خلال تأثير القرية على الكاتب ، وروايته
للقرية ، وتمثله لها في إبداعه الفني ، وقضاياها الفكرية التي عرضها
من خلال مفردات عالم القرية .

الفصل الثاني : يختص بعالم المدينة ، وفيه تناول الباحث تمهيد
البدوي لعالم المدينة من خلال نظراته الواقعية ، واستجابته لجوهر
المدينة ، وموقف الكاتب من المدينة ، وذلك كله من خلال قصص
دورته في المدينة ، خصوصاً في القاهرة والإسكندرية والسويس .

أما الفصل الثالث فيجاء بعنوان « الأجواء الأجنبية في قصص
عمود البدوي » . ويرى الباحث أنها تمثل عوراً مهماً من محاور
عمود البدوي القصص . وقد عكست هذه الأجواء مكونات
شخصية عمود البدوي ، وأبعاد موقفه من الإنسان ، ومفهومه
للنفس .

وقد زار عمود البدوي كثيراً من دول أوروبا الشرقية ، وانعكس
ذلك في أدبه ، فتصلحت موضوعاته بتعدد البيئات .

ويأتي الفصل الرابع بعنوان (الجنس في قصص عمود
البدوي) .

وفي أرواح الباحث استغلال البدوي للجنس لتقديم الأبعاد
الاجتماعية والبيولوجية للإنسان ؛ فالجنس يمثل عالماً خاصاً عند
البدوي ، استغله الكاتب لتسريح النفس البشرية ، متأثراً في هذا
بعلم النفس ، وألف ليلة وليلة ، والكتاب الغربيين ، وبخاصة
ألبرنومورانيا .

والباب الثالث من هذا البحث بعنوان « تطور مفهوم الواقعية في
أدب عمود البدوي القصص » .

بدأ الباحث هذا الباب بنظرة عامة ، تناول فيها تطور مفهوم
الواقعية في أدب عمود البدوي ، ثم بعد ذلك قسم الباب إلى ثلاثة
فصول :

الفصل الأول : الواقعية الرومانسية .
وفي هذا الفصل من الرسالة يبين الباحث ارتباط جيل البدوي
بالرومانسية في بداية أحيائهم ، وتأثرهم بالفلوطي . ومن أهم ورد
هذا الاتجاه محمد عبد الحليم عبد الله . ثم ذكر الباحث خصائص
القصة القصيرة وملاحها لدى هذا الجيل ، مع عرض نماذج للقضايا
التي تهمشوا لها .

ثم تناول الباحث الرومانسية في أدب عمود البدوي القصص ،
خصوصاً في رواية « الرحيل » (١٩٢٥) والمجموعة القصصية
للسلسلة « رجل » (١٩٣٦) ؛ لأنها يمثلان هذه المرحلة . ثم بين

وتطور هذه الرؤية ، كما طرح تطور تعامله مع الشكل الأدبي
كذلك .

ثم أوضح الباحث تطور مفهوم الواقعية في إبداع الكاتب ؛ فقد
بدأ عمود البدوي إبداعه القصص في ظل مفهوم لم يكن قد تبلور
بعد للواقعية ؛ إذ كان المستقر آنذاك أن الواقعية هي
تناول للمشكلات الاجتماعية بقصد الإصلاح الأخلاقي
والاجتماعي ، وذلك دون النظر إلى طبيعة الرؤية الواقعية في تناول
والأداء . فالرومانسية تهم بمثل المشكلات الاجتماعية كما تهم
الواقعية . لكن هناك اختلافاً في تناول الطبيعة الحال ، لاختلاف
المنظور الرومانسي عن الواقعي . وهكذا كانت الأعمال الأولى
للبدوي مزيجاً من الواقعية والرومانسية ، تبلور لها مفهومها الواقعي
بعد ذلك في مرحلة تالية ، تطورت في دورها من مجرد الرؤية التقديرية
والتسجيلية إلى رؤية تجمع بين التسجيل والنقد والتحليل .

وقد أراد الباحث في هذه الرسالة أن يدرس مفهوم الواقعية في
قصص عمود البدوي من خلال منجز يعتمد أسداً على النص الأدبي
قراءة وتحليل ، ويعاين من خلال هذا المنهج أن يدرس المضمون وما
يطرحه من قضايا ، كما يدرس أيضاً علاقة التفاعل بين هذا
المضمون وأساليب الأداء الفني أو ما يسمى أساليب الملمار الفني
للقصص .

ووفقاً لهذا المنهج قسم الباحث بحثه إلى أربعة أبواب : الباب
الأول (مدخل تمهيدى للدراسة) ؛ وينقسم إلى فصلين :

الفصل الأول : الواقعية في القصة المصرية القصيرة ؛ نشأتها
وتطورها .

تناول الباحث في هذا الفصل نشأة الواقعية في الأدب العربي
الحديث وتطور مفهومها في القصة العربية الحديثة من خلال صورها
التي قسمها الباحث إلى واقعية رومانسية وواقعية اجتماعية ، وواقعية
تحليلية ، وواقعية مثالية ، وواقعية فلسفية ، وواقعية نفسية ،
وقصة تيار الوعي .

ومن خلال تلك الصور تناول الباحث أهم الخصائص
والأعلام ، مع تحليل بعض النتائج التي تمثل الاتجاه .

فالواقعية الاجتماعية من أهم كتابها يحيى حتى ؛ والواقعية
التحليلية من أهم رواياتها عمود البدوي ؛ والواقعية المثالية بعد
يوسف إدريس من أهم كتابها ؛ والواقعية الفلسفية من أهم كتابها
نجيب محفوظ ... الخ .

وجاء الفصل الثاني في الرسالة بعنوان « المؤثرات الواقعية في
أدب عمود البدوي » ، وينقسم إلى قسمين : مؤثرات عامة ،
ومؤثرات خاصة .

تناول الباحث في المؤثرات العامة ظروف العصر السياسية ،
الثقافية ، الاجتماعية والاقتصادية ، الفكرية .

أما المؤثرات الخاصة فهي العوامل التي كونت عمود البدوي
ثقافياً وفكرياً ووجدانياً وروحياً ، ووجهته وجهة واقعية ، تعاملت فيها

الشخصيات ، ويكون ذلك من خلال علاقة جنسية في الغالب الأعم .

الفصل الثالث : « لغة السرد والحوار » .

بدأ الباحث هذا الفصل بمقدمة في وظيفة اللغة في الأصب ، ثم تناول أسلوب الشخصيات وأسلوب الحوار ، وأهتم اهتماماً خاصة في هذا الفصل بدراسة ارتباط اللغة بالأحداث والشخصيات ، وملاحظة تطور لغة السرد بطور مراحل الواقعية في قصص البديوي ، فاللغة في المرحلة الرومانسية مثلاً لغة عاطفية انفعالية ، مع تأتق واضح في الصياغة .

وفي المرحلة الواقعية تصبح اللغة أداة توصيل ونقل للأفكار في صياغة واقعية امتزجت بالتحليل النفسي في المرحلة التحليلية . ثم درس الباحث مفهوم القصة الشعرية عند البديوي ، وتأثيرها بالكتابة الروسية أنطون تشيكوف . وأعتبر درس الباحث الحوار عند البديوي ، ومزجه بين الحرية والامية أحياناً ، تبعاً لما يقتضيه الموقف .

ثم ختم الباحث رسالته بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصل إليها ، فأوضح كيف أن الواقعية كانت هي السمة التي ميزت أدب عمود البديوي القصص ، وأنه في واقعية هذه بدأ متربداً في مرحلة إبداعه الأولى بين الواقعية والرومانسية ، فمزج كثيراً من المظاهر والأفكار الرومانسية برؤية واقعية لم تكن معالماً قد تحدثت بعد ، ثم تطورت هذه الرؤية إلى واقعية اجتهادية ، اعتصمت اعتياداً كبيراً على الواقعية التقليدية الغربية في كشفها عن مشكلات المجتمع وفضح أسرارها الخفية . ولم تلبث الرؤية الواقعية عند البديوي أن تبلورت في مرحلة أكثر نضجاً ووعياً ، هي مرحلة الواقعية التحليلية ، حيث أصبح البديوي بانجمله إلى التحليل الخارجى والدلائل للشخصيات والأحداث ، من أهم كتاب الواقعية التحليلية في الأدب القصص الحديث في العالم العربى .

وقد حرص الباحث في هذه الدراسة على أن يوضح تضافر الشكل والمضمون ، واتمكاس المضمون على البناء الجاهلي للقصة عند عمود البديوي ، ثم فحل البحث ببحث بالمصادر والمراجع التي اعتمد عليها .

ملاحح الرومانسية والواقعية في إبداع هذه المرحلة ، وتداخل الملمحين في فن الكاتب ، وفي تشكيل رؤيته .

وفي الفصل الثالث (الواقعية الاجتهادية) تناول الباحث العوامل التي أثرت في تكوين النظرة الواقعية عند جيل البديوي ، ثم تناول بالدروس والتحليل ملاحح الواقعية في أدب عمود البديوي القصصى ، التي كانت في بدايتها واقعية اجتهادية ذات صبغة نقدية ، عيتم بتقد أوضاع المجتمع وكشف عيوبه من خلال نظرة تسجيلية تهتم بالملاحظة والرصد .

الفصل الثالث وهوائه « الواقعية التحليلية » :

وليه تناول الباحث تطور النظرة الواقعية عند الكاتب ، حيث لم تعد تكتفى بتقد الأوضاع الاجتهادية ، بل انجذبت إلى تحليل الأبعاد والظروف ؛ فالقادر الواقع في كليها يتاج ظروف ومؤثرات بعضها خاص وبعضها عام . وفي هذا الفصل انتهى الباحث إلى أن عمود البديوي يعد من أهم رواد الواقعية التحليلية في القصة القصيرة في الأدب العربى الحديث .

الباب الرابع : « عناصر البناء الفني في قصص عمود البديوي » .
حلل الباحث عناصر البناء الفني في قصص عمود البديوي مبيناً كيف كانت هذه العناصر اتمكاساً طبيعياً لرؤيته الواقعية في مراحلها المختلفة ؛ وذلك من خلال ثلاثة فصول :

الفصل الأول : « الحدث » .

وليه تناول الباحث الحدث في القصة القصيرة بعامة ، ثم الحدث في قصة البديوي بخاصة . والحدث عنصر أساسى من عناصر القصة القصيرة عند عمود البديوي ؛ فهو يركز على حدث رئيسى داخل إطار الرحلة المكانية والزمانية . كذلك أوضح الباحث أن للمكان المتحرك دوره في قصص البديوي .

الفصل الثاني : « الشخصيات » .

وقد بين الباحث دور الشخصية في قصة البديوي ؛ فالشخصية عنصر مؤثر وفعال في نمو الحدث ؛ ومن هنا اهتم بها الكاتب اهتماماً دفعه إلى تقديم الشخصية من الخارج ومن الداخل . ثم بين الباحث تردد شخصيات البديوي بين الجهر والسر ، كما درس دور المرأة في قصة البديوي ، حيث تكمن المرأة وراء أغلب

مصطفى

وثائق

نصوص من النقد الغربي الحديث

ت. س. إليوت

- جنوى الشعر وجنوى النقد
دراسات في علاقة النقد بالشعر في انجلترا (الجزء الثالث)

هالفاهارت هابريكس

- يد الشمال
- آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح (الاستعارة)

نصوص من النقد العربي الحديث

الشيخ نجيب الحداد

- الألب القابل وبداية الألب المقارن

في الدراسات العربية الحديثة الشيخ نجيب الحداد

ومقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي

يد الشمال

آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح «استعارة»

في الكتابات المبكرة في النقد العربي

تأليف : فلهايرت هاينريخس
ترجمة : سعيد المنيع

كاتب هذا البحث هو فلهايرت هاينريخس Weillhart Heinrichs . وهو مهتم في أبحاثه بالدراسات العربية المتصلة بالأدب والنقد القديمين . وهو يعمل أستاذاً في « قسم لغات الشرق الأدنى وحضاراته » بجامعة هارفارد بكمبريدج في الولايات المتحدة الأمريكية ، ويقوم برئاسة القسم منذ بضع سنوات . له بحوث متصلة تتصل بالأدب والنقد والبلاغة ، منها مؤلف عن صلة النقد عند حازم القرطبي بالنقد عند أرسطو ، وقد نشر بالألمانية سنة ١٩٦٩ في بيروت (نشره المعهد للأبحاث الشرقية) ، وعنوانه : *Arabische Dichtung Und Griechische Poetik: Einiges Al-Qurṭubī's Grundlegung Der Poetik, 1969 Aristotelischer Begriffe*.

ومنها بحث « يد الشمال : آراء حول الاستعارة ومعنى المصطلح «استعارة» في الكتابات المبكرة في النقد العربي » . نشر بالإنجليزية سنة ١٩٧٧ ، وهو موضع الترجمة الحالية . ومنها بحث عن « الاستعارة والبنوع والملاحة المتجاذبة بينها في الكتابات النقدية العربية المبكرة » . نشر بالإنجليزية سنة ١٩٨٤ في مجلة ترقيخ العلوم العربية والإسلامية ، التي يصدرها مؤيد سزكين من معهد ترقيخ العلوم العربية والإسلامية ، في إطار جامعة فرانكفورت بلمانيا الغربية . ومنها بحث عن « الاستعارات المزوجة في الشعر المحدث (المباس) » - نشر بالإنجليزية سنة ١٩٨٦ .

يهدف المؤلف في هذه الدراسة إلى إضاح فكرته حول أن معنى مصطلح « الاستعارة » في نهاية ظهوره في الكتابات العربية المتصلة بالنقد والبلاغة ، خلال القرون الأولى من الإسلام ، كان مختلفاً اختلافاً جديداً عما تطور إليه هذا المعنى فيما بعد . فهو يرى أن للنظرين الأوائل كانوا في كتابتهم عن الاستعارة لا يرون لها إلا ما غلظه « الاستعارة الكنتية » حسب المصطلح المطروح للبلاتين ، كما يبدو في البيت المعروف للبيد :

وحدة ربح قد كشفت وقرة إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

ومن ثم كانت تعريفات النظرين الأوائل وشواهدهم وتعليقاتهم - كما توضحها الدراسة - تنصب على هذا النوع من الاستعارة . وتلخص تعريفات النظرين الأوائل وشواهدهم يشير إلى أن فكرة الغلظ ، بمعنى نقل الاسم من شيء إلى شيء ، أو نقل المعنى من شيء إلى شيء ، لم تكن عما يستعملونه ، وأن فكرتهم هذه عن الاستعارة لم تكن قائمة على التشبيه ، وإنما كانت تعتمد التمثيل . ومن هنا وجد تبادل بين كلمة تمثيل وتمثيل واستعارة في الكتابات المبكرة في هذا المجال .

بعد ذلك أخذت التعريفات تتغير لتشير إلى الاستعارة التي يعتمد فيها نقل الاسم من شيء إلى شيء، أو نقل المعنى من شيء إلى شيء، مثل إطلاق الترجس على العين؛ وهو ما يمثل «الاستعارة التصريحية» حسب المصطلح المتأخر للبرلافيين. وهنا بدأ ظهور علاقة الاستعارة بالتشبيه. ولكن هذا التطور في معنى «الاستعارة» لم يصحبه تمييز بين هذين التعيينين المختلفين في الاستعارة (الذين يطلق عليهما المؤلف «الاستعارة القديمة» و«الاستعارة الحديثة») حتى عصر عبد القاهر الجرجاني. وهذا يبرز كيف أن المصطلح الواحد «استعارة» كان يستعمل ليدل على معنى معين في أذهان المتقربين الأوائل، ثم استعمله المتفكرون الذين جاءوا بعدهم ليدل على معنى مختلف أذهابهم. والمؤلف هنا لم يغفل عن أن كلا النوعين من الاستعارة كان موجوداً في الشعر القديم، ولكنه يشير إلى أن ما أطلق عليه «الاستعارة القديمة» كان هو ما جذب اهتمام المتقربين الأوائل ليطبقوا عليه مصطلح «استعارة». كذلك يشير الباحث إلى أن الدراسات المتعلقة بالقرآن الكريم كان لها دور مهم في تطور تعريف الاستعارة، ليشير إلى ما أطلق عليه هو «الاستعارة الحديثة».

وتكمن أهمية هذه الدراسة - في نظري - في كونها تقدم بحثاً جاداً يقتضي المصطلح العربي «استعارة» ودلالته في حقبة مبكرة في الكتابات العربية حول ما يتعلق بالبالغة والتلفيد، ومن زاوية لم يلفت إليها أحد من الباحثين العرب في العصر الحديث، الذين كتبوا عن الاستعارة وتاريخها وتطورها.

القسم الأول

عرض للقصيدة في إطارها التاريخي:

تهدف هذه الدراسة أن تلتفت الانتباه نحو التغير الجذري في المعنى الذي حدث لمصطلح «الاستعارة» في استعمالات علماء الشعر العرب خلال الحقبة التاريخية المبكرة للنظرية الشعرية، التي تمتد حتى عصر عبد القاهر الجرجاني (ت ٤٧١ هـ / ١٠٧٨ م أو ٤٧٤ هـ / ١٠٨١ م).

وما أن المعنى الأصلي للاستعارة* غير مأروف لدينا، ولم ينل حتى الآن إضاءة وافية من أولئك المهتمين بالدراسات العربية، فإن إشباع هذا المعنى سيكون في صلب دراستنا الحالية.

حتى إن Benedikt Reinerth سبق أن ذكر بعض ملاحظات ذات علاقة بالموضوع في بحثه الفقه في مؤثره Levi Della Vida الثالث، إلا أن دراسة موفقة كاملة، وتقوية مفصلة للنصوص ما زالتا غير متوافرتين في هذا المجال. وسيتبين أن النتائج التي يمكن الحصول عليها من دراسة موفقة كهذه ستكون لها أهميتها، في تقليدي، ليس بالنسبة لإدراك مناقشات المتقربين فحسب، ولكن أيضاً لإيجاد فهم أفضل لتطورات معينة حدثت في الشعر العربي نفسه؛ لذا فإن خطة بحث تقوم على الاستطلاع وسير الأشياء - كما سيتبين هنا - ستكون نافعة بصفتها تمهيداً لدراسات أكثر اتساعاً.

وبناءً على ذلك، أود أن أقدم جوهر القضية التي أريد للعرض عليها من خلال هاتين الفقرتين:

(١) إن مصطلح الاستعارة* الذي يستعمل في كتب البلاغة للشاعرة على أنه مكلف، بمعنى الاستعارة «Metaphor» بصفة

عامة، كان يستعمل في النصوص المبكرة بصورة مهمة، وربما بصورة أساسية، للدلالة على غط معين من الاستعارة يمكن أن تطرب له مثلاً «يد الشياك» كما ورويت في بيت لبيد المعروف: «وحسنة رويح قد كشفت وكرة إذ أصبحت يهد الشياك زملها».

وكي يتميز هذا النمط من الاستعارة عن غيره سأطلق عليه مصطلح «الاستعارة القديمة».

(٢) إن الاستعارات التي من غط إطلاق، «الترجس» على «العين»، والتي تقوم على أساسها على مقارنة بسيطة بين الطرلين، أخذت تظهر بالتدريج في كتب النظرية الأدبية، وأخذ ينظر إليها على أنها استعارات. ولكن ما إن استقرت هذه الاستعارات حتى أحرزت فكرة المقلونة عيلاً واسعاً، في كونها تمثل سمة جوهرية للاستعارة، للدرجة أنه في بعض الأحيان لم تعد الاستعارات «القديمة» تعد استعارات. وهنا سأطلق مصطلح «الاستعارة الحديثة» لترمز لهذا النمط الثابت من الاستعارة.

وحتى يتبين الفرق بين الاستعارة «القديمة» و«الحديثة» بصورة تامة، سأكتسب هنا جملة أوردتها السكاكي (ت ٦٢٦ هـ / ١٢٢٩ م ٢٩) ضمن تعريفات قديمة للاستعارة^(١). يقول السكاكي عن الاستعارة إنها إما «جعل الشيء الشيء»، أو «جعل الشيء للشيء». والعبار الأولى من هاتين تنطبق على الاستعارة «الحديثة»، التي مثلنا لها «بجعل الترجس عيناً»، في حين أن الثانية تصف ما يحدث في «الاستعارة القديمة»، التي مثلنا لها باستعارة لبيد «جعل اليد للريح الشالية». من الواضح أن مثل هذا النوع من التعريف، الذي هو في حقيقة الأمر يمثل تعريفين مستقلين للاستعارة وغما جنباً إلى جنب، لا يمكن أن يحدث إلا في وقت احتلت فيه الاستعارة «الحديثة» بالأحرف التام بها، وإن كانت لم تحظ بعد بفرد من الوضوح يميز فيه بينها وبين الاستعارة

وإذا ما عدنا إلى النصوص ، فلن أود أن أسهب في التفصيل لدى الفصل لتلصق بالاستعمارة في كتاب قواعد الشعر لتعليق^(١) ، حتى يظهر كيف يمكن أن توضع للاختلافات السابقة حول المربع بصورة فعالة ، بالإضافة إلى أننا بحاجة إلى مادة توضح كيف كانت تجري الاستعمارة « القديمة » . ويشمل هذا الفصل تعريفاً مبدياً للاستعمارة ، وتلوه تسعة شواهد ، مع تعليقات قصيرة عليها . ومن تحليل عملي لتكوين هذه الأمثلة يظهر أن ليس منها ما هو استعمارة « حديثة » من نوع إطلاق « الترجم » على « العين » (مع احتياج استثناء مثاليين أحدهما قابل للجدل)^(٢) ، وأنها جميعاً تمثل استمارات « قديمة » ، بل هي التي سبقت شرحه هنا . ركني لأجل البحث قريباً للأذهان اختارت بيت أبي ذؤيب المشهور :

وإذا للسنية أنشبت ألفهارها
أنشبت كل شجرة لا تنفع

لأن هذا البيت تكرر الاستشهاد به مرات عدة في كتب المؤلفين المتأخرين عن الاستعمارة . وهذا تحليل الاستعمارة في البيت من الواضح أن الفعل « أنشبت » والفعل به « ألفهارها » استعمالاً استعمالاً مجازياً ، وما يظهر أن للمثية حملت على أنها وحش مفترس .

ومن وجهة نظر تأصيلية ينبغي أن نقرأ البيت كالتالي : بشرع الشاعر في تركيب صورته الاستعمارية من مؤلفين ، يمكن أن تتألف الأولى منها على ما : « عندما يحل الموت بإنسان فهو أمر عظيم » ، وهي الفكرة الأساسية التي يريد الشاعر إيصالها إلى سامعيه . ويمكن أن توضع للمثولة الثانية على النحو التالي : « عندما ينشب وحش مفترس غلبه في فريسته فإنها لا تغلت منه » . وهنا يكشف الشاعر - أو من اخترع استعمارة « ألفهار للمثية » - تشابهاً بين عذري كلنا للمؤلفين ، ويوطئ الثانية الأولى من خلال المقارنة : « حينما يحل الموت بشخص ما ، يصبح أمراً عظيماً لا مفر منه ، تماماً مثلاً أن الحيوان للمفترس حينما ينشب أنفذه في فريسته لا تغلت منه » .

ونجدر ملاحظة أن المقارنة هنا لا تقوم بين عناصر مفردة يمكن مقارنتها ، كما هو الشأن في مثال « الترجم مثل العين » ، ولكنها تقوم بين مجموعة من العناصر أو - بعبارة أكثر دقة - بين العلاقات التي توجد بين العناصر في المجموعة (والعلاقات هذه إما أن تكون أفعالاً أو مؤلفات) . ووجه التشابه في حالات كهذه هو شبكة مركبة من التفاعلات المختلفة ، يمكن التفاعل فيها وتفاعلاً ، ولكن لا يمكن استعمالها عن طريق الحواس (وحل سبيل المثال نجد في البيت السابق المربع والتصميم من للهجوم ، والحول والألم من الضحية ، والصبر من للمشاهدين) ، في حين أن الشكل الذي يشمل الترجم والعين يتنسى إلى العالم المحس بالخارجي . وعلى هذا فإن ما نجده في أساس الاستعمارة « القديمة » إما هو تمثيل (إذا استعملنا للمصطلحات المتأخرة الثابتة لدى المنظرين العرب) وليس

« القديمة » . ويظهر ، على هذا ، أن العبارتين السابقتين تشيران إلى تحول في المركز الدلالي للمصطلح « استعمارة » في كتابات المنظرين ، فالأولى منها تعين نقطة البدء في هذا التطور ، في حين أن الثانية تعرض خطط التطور نفسه . وهذا التطور في الاستعمارة يمكن أن حددها^(٣) كما أسبب - تطوراً آخر حدث في الشعر . لكننا لن نتعرض لبحث هذا الجانب هنا ، وإنما سنقتصر على استقصاء آراء المنظرين أنفسهم .

قبل أن أشرع في عرض الأدلة المتعلقة بهذه القضية (موضع البحث) وتفسيرها ، لابد لي من أن أعرض بعض ملاحظات تتعلق بالمنهج . لقد أطلعت مقالة « الاستعمارة » لبونيياكر Seeger Bonebakker المنشورة في دائرة المعارف الإسلامية الجديدة (EI) مرشداً في حصص النصوص الأساسية المتعلقة بالموضوع ، ذلك أن هذه المقالة تمثل أحدث رصد شامل لا يتصل بموضوع الاستعمارة لدى العرب . مع ذلك فيبونيياكر لم يشر إلى التمييز بين الاستعمارة « القديمة » والاستعمارة « الحديثة » ، الذي يتناولها هذا البحث . واعتقد أن السبب في عدم إعطائه هذا التمييز ما يستحقه من اهتمام ، هو الاعتماد الكثير على تعريفات المنظرين ، إذ إن هذه التعريفات ، غلغضة وقابلة لأكثر من تفسير ، مثلاً أشار إلى ذلك بونيياكر نفسه عدة مرات . والسبب الرئيسي وراء هذا الغموض يكمن - على ما يبدو - في استعمال كلمات مثل لفظ ، عبارة ، اسم ، إلخ ، للإشارة إلى الشيء الذي تحدث أو يجري فيه الاستعمارة . وعملية الاستعمارة لا تحدث حسب خطة تتلخص بالألفاظ ، وإنما حسب خطة تتعلق بالمتنوى العقلي ، ومن هنا فإن كلمات مثل كلمة « معنى » كانت أولى بالاستعمال في هذا المجال .

وإذا أشار عبد القاهر الجرجاني إلى هذا الموضوع إشارة واضحة^(٤) ، وربما كان عليه آخرون ممن كانوا يستعملون كلمات مثل « معنى » و « اسم » قد شعروا بهذا الأمر قبل عبد القاهر ، ولكنهم لم يذكروا صلحهم من هذا الاستعمال بوضوح^(٥) . ولأن هذه التعريفات تترك بعض الأمثلة للهمة دون إجابة ، فعلى أن نلتصق في مواضيع أخرى ما يزودنا بمعلومات إضافية . وأجد أن أهم شيء في هذا المجال هو مجموعة الشواهد المتعلقة بالاستعمارة ، التي يمكن تحليلها طبقاً لأنواع الاستمارات التي تتألف ، ونبدأ لأي عامل مشترك قد يكون بينها . وتفسير هذه الهمة ربما كان من الأفضل وجود علامات رمزية مناسبة وسهلة التناول ، يمكن من خلالها جعل الأمثلة قابلة للمقارنة بدقة وبسر . ولكن بما أننا نتفقد مثل هذه العلامات^(٦) فعلى أن نتمدّد تفسيراً خصباً . أما المعلومات الأخرى الثانوية التي تتصل بمعنى « الاستعمارة » فيمكن أن نستعملها من المنظرين في مواضيع استعمالات هذا المصطلح لدى المنظرين ، ومن التيارات الفكرية التي ينتمي إليها كل منهم ، والتي تتمثل في حالتها هذه في تيارات علم الشعر ومعارفه ، أو النقد الأدبي ، أو تناول القرآن (يشمل ما كتب من إصحاح القرآن) أو حتى علم اللغة .

وعلق أبو عمر على البيت كما يلي :

« ولا أعلم قولاً أحسن من قوله « وساق الثريا في ملامته القمر » ، فصور للقمر ملامة ، ولا ملامة له ، وإنما استعار هذه اللفظة المحببة » وهو من صيغ الاستعارات (٣٦) . إن جلة أبي العلاء « فصور للقمر ملامة » ضمير عن نسبة الملامة للقمر نسبة تخيلية - بما يجعلها تتكلم مع صفات أخرى للاستعارة « القديمة » - لكنها لا تليث ، كما هو ملحوظ ، أن تتلوها عبارة أخرى تصحلت عن استعارة اللفظ « وإنما استعار هذه اللفظة » ، إن هذا الاستعارة يبرهن - فيما أرى - على أن كلمة « اللفظة » ترد على سبيل التوسع ، وليس على وجه الدقة . وهذا - في الواقع - يزودنا بمثال يوضح كيف أن كلمة « لفظ » تستعمل أحياناً في غير دلائلها الأصلية ، « وإنما يقصد بها المعنى » . واستعمال التكريرات أحياناً في غير دلائلها الأصلية ظاهرة تنتشر للأسف في كثير من كتابات المنظرين . ولقد كان عبد الفاعر الجرجاني أول من لاحظها وانتقدتها (٣٧) . ومن هنا فإنه لا يمكننا أن نأخذ تعريفات المنظرين للاستعارة على وجهها الظاهر ، إذ إن هذه التعريفات تجرى حجة كليات مثل لفظ ، واسم ، وعبارة ، ومن الأولى أن نلتزم بينها وبين كل الألفاظ الخارجية لتوافرها لدينا ، مثلاً أشرنا إلى ذلك آنفاً . وبيد الطريقة سنكتشف أيضاً إن كانت الشواهد تنفع مع التعريف الذي يقدمه المنظر ، أم أن هناك فرقاً بين الاثنين . ويوجد اختلاف بين الاثنين ، بين الشواهد والتعريف ، كثيراً ما يحدث ، ويستقيم تفسير ذلك على أساس أن للؤلؤين رعا استمد تعريفه أو استمرجه من مصدر معين ، واستمد شواهد من مصادر أخرى ، دون عاولة للتوافق بينهما (٣٨) .

وخصوص التعريفات كان له أثره في أنه أتاح الفرصة للمفهوم « الحديث » للاستعارة لأن يربط بصورة لا تكاد تنحط إلى هذه التعريفات . ولكن عندما تستمد حكمتنا من الشواهد وتعلقات المنظرين عليها ، يتبين لنا أن المفهوم « القديم » للاستعارة ظل ثابتاً بصورة ملحوظة ، واستمر يمثل العمود الفقري لكل معالجات الاستعارة أمداً طويلاً . ويشهد بهذا ما تضمنته الفصول التي عرفت فيها الاستعارة في كتب كل من ابن المعتز ، وقدامة ، والأندلسي ، وأبي هلال العسكري ، والحافظي ، والحافظي الجرجاني ، بل حتى في القرن الخامس الهجري في كتابي ابن رشيق وابن سنان الحفاجي . ولا نجد مجازة لهذا إلا عند عبد الفاعر الجرجاني ، وهو معاصر لابن رشيق وابن سنان الحفاجي ، حيث نجد أنه فصل بين معنى الاستعارة « القديمة » والحديثة « بالغة » ، وعرف كلا منهما طبقاً للقاعدة التي أسس عليها من التشبيه أو التمثيل . والاستعارة القديمة مؤسسة على التمثيل ، في حين أن « الحديثة » مؤسسة على التشبيه ، حسب رأي الجرجاني . وهذا يمدنا بنظر الحيط لتتبع عطايات التطور الذي أدى إلى الاعتراف النهائي إتمام بالاستعارة « الحديثة » . على أن هناك سؤالين بحاجة إلى الإجابة هنا : أحدهما : منذ متى بدأ علماء الشرع ينظرون إلى الاستعارة (أو إلى ألفاظ معينة من الاستعارة) من زاوية فقهية ؟ الثاني : ما الذي ولد هذا المدخل الجديد للاستعارة ؟

ويظهر أن تسلسل المعانيات هذا يناسب تماماً وصفه بالمصطلح النظري « استعارة » . ولكن يظهر أيضاً أنه يمثل وصفاً للتركيب السطحي للصورة الشعرية ، دون أن يتطرق للتمثيل الذي يرمق الاستعارة . وهذا القصور يصبح واضحاً تماماً في أشعة الاستعارة المتدخلة (وعلى سبيل المثال هي إما استعارة واحدة ذات عناصر متعددة ، أو استعارات متعددة مرتبطة معاً على مستوى التمثيل) ، وذلك لأن جانب التوحيد في التمثيل لا يمكن استيعابه ، لم فإن يد الشبال تصبح مفصلة بصورة غير طبيعية عن « زمام الغدلة » في مثلاً السابق :

« وغدلة ربيع قد كشفت وقرة
إذ أصبحت بيد الشبال زمامها »

على أن هناك نقطة ضعف أخرى في مفهوم الاستعارة هذا ، تقع في كونه يشمل أخطاءً أخرى من الاستعارة تشترك في البناء السطحي نفسه ، ولكنها تخلو من التمثيل و / أو أنها تحتوي عنصراً متطراً للشئ المستعار في مجال « للوضع » . وهذا أمر يجدر إلمه في الحسبان عند دراسة بعض التطبيقات غير المتقنة للمصطلح في الكتابات التي دارت حول الاستعارة .

إيماناً في الحرص ، فلنتذكر هنا أن الاستعارة - في معناها الأصل ، وكما هو مسلم به هنا - لا تشير إلى كليات أو أسماء ، وإنما تشير إلى أشياء (فهي لا تحول الاستعمال الحقيقي للكلمة إلى استعمال مجازي ، ولكنها تحول الأشياء الحقيقية إلى أشياء تخيلية) . ومع ذلك فمن الطبيعي أن الأشياء يمر عبرها بالكليات ، وأنه ليس سهلاً بالنسبة للذهن في حالته العادية أن يميز بين الاسم وحمله ؛ فقد يتحدث الإنسان عن الاسم ، في حين أنه يقصد - في حقيقة الأمر - الشيء الذي يطلق عليه الاسم ، خصوصاً عندما يكون هذا الشيء ذا وجود تخيل مشترك فيه ، كما هو الشأن في الاستعارة . وهذا إذن - في الواقع - هو مصدر الكثير من الاضطراب في تعريفات المنظرين للاستعارة وتعلقاتهم عليها (٣٩) ، بل إن بدايات استعمال مصطلح الاستعارة في الكتابات العربية - إذا ما سلمنا بصحة ما جلدنا من روايات - تقدم هي نفسها دائماً سارعاً على الانطلاق إلى الدقة . هناك نص لابي عمرو بن العلاء (ت . حوالي ١٥٤ هـ - ٧٧٠ م) يرد فيه استعمال مصطلح الاستعارة . وسورد هنا هذا النص الصالح بالموضوع بأكمله ، كي أتريها بعد مسكاة أو مسكتين تتصلان به . لقد استعمل أبو عمرو بن العلاء مصطلح الاستعارة في أثناء حكمه على بيت للشاعر الأموي ذي الرمة . يقول ذو الرمة :

ألمعت به حتى نوى العمود في الثرى
وصق الثريا في ملاحه الفجر

يصيرون من الفزع^(٣٨). ويبدو لي، حقاً، أن الاستعمالات الجبرية للاستعارات من النمط «القديم» كان لها أهميتها البالغة في الجدل الذي دار حول البليغ آنذاك، والذي أطلقته تطرف أبي تمام في هذه الاستعمالات. على أن هذه الحقيقة لم تلق بعد ما تستحقه من اهتمام الباحثين^(٣٩). أما بالنسبة للاستعارات الحليّة المعروفة بأنّها ما انتشرت بصورة بارزة في الشعر العباسي المتأخر، فقد كانت في معظم الحالات تمثل نتاجاً تاريخياً للتشبيّه العامة المستهلكة، ومن ثم احتاجت إلى شيء من الزمن حتى تتطور^(٤٠). ويبدو أن المظرّين لم ينتبهوا إلى هذه الظاهرة إلا في وقت متأخر، وعندما تنبهوا إليها واجهتهم صعوبة في تصنيفها في موضوعها اللاتقي. ولذا فإنّه حتى القرن الحادي عشر الميلاديّ مازال ناقد مثل ابن سنان الخفاس يكرر أن تكون هذه الأمثلة استعارات، ويرى أنها تشبيّهات قد حُلّفت منها أدلة التشبيّه. ومن الواضح أن مصدر هذا هو كون المفهوم «القديم» للاستعارة ما يزال حائزاً في الأذهان، وأن التشبيّه، من زاوية أخرى، وهو ما أصبحت عليه الاستعارة «الحليّة»، لم يكن يرد على اللحن إلا بوصفه شيئاً متميّزاً تماماً عن الاستعارة^(٤١).

ويبدو من الغريبة ممكناً، أن يكون أهم عامل أدى إلى إدخال فكرة التشبيّه إحصائياً في مجال نقاش الاستعارة، إنما جاء من خارج الحدود الصعبة للنقد الأدبيّ والمنظرية الأدبية. إن الرمال (ت ٣٨٢ هـ - ٩٩٤ م) - وهو من أعظم من كتبوا عن إحصاء القرآن - كان أول كاتب^(٤٢) يقوم بتصنيف التشبيّه والاستعارة طبقاً لمعالمهما للتباهة، وذلك عن طريق الإشارة إلى أن التشبيّه التام ينتمي إلى أصل اللغة، (للمنى الحقيقي للغة)، في حين أن الاستعارة ليس لها ذلك، لأنها تحوّل نقلاً للاسم. ويصرف النظر عن هذا الفرق فإن كلا الاستعارة والتشبيّه يقوم بالفرض نفسه من ربط شيئين على أساس من منحنى مشترك فيها معاً، بطريقة يقوم فيها الثاني بإعطاء الأول بيتاً أكثر^(٤٣). ومن الواضح أن هذا المفهوم للاستعارة لا يكاد يتصل بالمفهوم «القديم» لها، فالرمان يمثل تقاليد تختلف من تلك التي يمثلها من كتبوا عن الشعر. إن مصطلحات عليه الإحصاء استمدت جانباً منها من مصطلحات مفسري القرآن، التي تضارفت فيها جهود النحويين، وعلماء التكريل وعلما أصول الفقه. بقي هذه المجالات كانت الاستعارة ترد على أنها مصطلح يشير إلى استعمال الكليلة في معنى غير معناها الحقيقي^(٤٤). وما يثير الانتباه أن نجد أن أفكار الرمان هذه قد أثرت تأثيراً كبيراً على كل الذين كتبوا عن الشعر بعده، إلا أن كلّ منهم - حتى في عصر قبل القاهر الجرجاني - تسك بالتمييزات القديمة عن الاستعارة. وهذا أمر كان له أثره البالغ في إثارة الاضطراب. ولكن بعد ذلك أحرزت الاستعارة الاعتراف بأن الصفة العامة لها تقوم في جوهرها على المقارنة؛ وذلك ما فعله عبد القاهر. ومع أن عبد القاهر لم يعضد حينه عن التفرقة بين الاستعارة «القديم» والاستعارة «الحليّة»، وذلك عن طريق إرجاعها إلى التمثيل أو التشبيّه على التوالي، إلا أن المؤلفين المتأخرين ذهبوا خطوة أبعد من

وقبل للمنى قلماً في هذا الموضوع، ينبغي أن تعرض لهميون السؤال الأول بالتوضيح. لقد كانت المحاولات للمنظمة الأولى لاستصعاب ظواهر اللغة الشعرية تولى كلا من التشبيّه والاستعارة وجهة مستقلة من المعالجة، ولم يرد هناك ما يشير إلى نقطة التقاء بينهما^(٤٥). وللوهلة الأولى ربما يبدو هذا غريباً، لكننا لفتنا أن نفترض أن ثمة علاقة قريبة بين التشبيّه والاستعارة، ولكن في ضوء المقوم المبكر للاستعارة، كما سبق شرحه هنا، يبدو طبيعياً أن ينظر إلى التشبيّه والاستعارة على أنها متضللان. ذلك أن كلا منهما يختص بطريقة تختلف عن الأخرى؛ فالتشبيّه يختص بالمقارنة، في حين أن الاستعارة تختص بالنسبة التخيّلية (أن ينسب شيء إلى شيء آخر نسبة تخيّلية)^(٤٦).

وإذا ما فصلنا أن تبدأ بالإجابة من السؤال الثالث المذكور آنفاً، فإن هناك ثلاثة عوامل - بحسب تقديري - دامت للمظرّين المتأخرين إلى إدراك العلاقة بين الاستعارة والتشبيّه. الأول: هو وجود ما يمكن أن يسمى الاستعارات ذات الوجهين؛ وهي الاستعارات التي تحوّل كلا من التمثيل والتشبيّه (أو هي قابلة لأن تفسر على أي من هذين الوجهين). ومثال ذلك بيت ذي الرمة الذي سبق ذكره: «فلالمة البيضاء» تنسب إلى «الفجر» على أساس من التمثيل بالفراخ الذي يسوق أجنحه، وهي أيضاً تعلل الفجر على أساس التشبيه إلى تلتفت من طريق التشبيه بين^(٤٧). ومن الأمثلة المبكرة والبارزة لهذا النوع من الاستعارة بيت امرئ القيس المشهور، الذي يصف فيه طول الليل الذي لا يكاد ينهي، من خلال عبارة من جمل لا يربّد أن بهض وعفى^(٤٨). وهذا البيت قد تعرض له بالتفصيل كل المظرّين تقريباً؛ وبالمثل تملقناهم حول البيت كما سيأتي في القسم الثاني (من هذه الدراسة) - يظهر أن الاستعارات التي من هذا القبيل يمكن أن تجلب استعمال مصطلح التشبيّه بسهولة. ولكن عند النظر من زاوية أخرى نجد أن هذه الاستعارات معقدة وليست شائعة في الشعر القديم. ولعل الدور الذي قامت به في ظاهرة التطور التي نحن بصدد ما يزيد ما يقوم به عنصر حافظ في بعض التضارعات الكيميائية.

أما العامل الثالث الذي أسهم في غولحرة العلاقة بين الاستعارة والتشبيّه فهو الاحتمال المتزايد بالاستعارة «الحليّة» في الشعر العباسي. ولتجنب أي سوء فهم في هذا الصدد سأبذل إضافة أن عمليات التطور هذه لا تخص مطلقاً أن الاستعارة «الحليّة» استبدلت بالاستعارة «القديم»، في حقيقة الأمر كانت الاستعارة الحليّة قائمة في الشعر القديم، وإن كان ذلك في نطاق ضيق، وليس يلي أهمية على المستوى الشعري^(٤٩). ومن زاوية أخرى فإن الاستعارة «القديم» ظلت حية، تظهر في شعر المحدثين بصورة بارزة. ولقد تطورت فيها بعض أنشرب تنسم بعصنة عالية (كما استنر أحياناً بعض النقاد مثل الأملدي والقاضي الجرجاني وبصلمهم

القسم الثاني

ليل امرى القيس الطويل :

مدخل المنظرين للاستمارة

يمكن القول إن التغيرات التي استعملها المنظرين في معالجتهم للأشئلة الفرعية تدل على اتجاهاهم العام نحو الاستمارة . ومع ذلك يمكن إثبات أن الأئلة المستمدة من هذا المصدر ليست حاسمة ؛ فاللؤلؤون ما كان بوسعهم دوماً أن ينفذوا التغيرات المشابهة . ولكن يكون للدخل لهذا النوع من البحث قاتلاً على تجربة عملية ، أثرت أن أورد بيت امرى القيس للشهور ، الذي يتحدث فيه عن الليل في محادثة :

قلت له لا تمل بصحب
وارف أحجاراً وراء بكلكل

(ملحش ٨ رقم ١) .

وإن اتبع تعليقات المنظرين عليه . ويتضح هذا البيت بكونه تكرار الاستشهاد به ، كما حصل بكثير من تعليقات المنظرين . وإلى جانب هذا فإن هذا البيت أهمية في سياق بحثنا هذا ، لأنه يمثل نمط « الاستمارة ذات الوجوهين » التي سبقت الإشارة إليها (قارن أيضاً التعليقات في ملحش ٨) .

وفي ايل مسودد تعليقات المنظرين على البيت ، وأضاف إليها بعض ملاحظات الخاصة بالإضاح . وحرصاً على تحري الدقة أثرت استيقاظ كلمة استمارة كما هي بمعناها الخرق المألوف من (العارة) * .

١ - يقول تلعب في قواعد الشعر ، (ص ٥٧ من أ) :
وتقول امرى القيس في صفة الليل ، فاستمار وصف
جمل

هنا نجد أن « تلعب » في تعليقاته على هذا البيت وعلى البيت رقم ٧ (راجع ملحش ٨) يتصرف عن عبارته المألوفة « أليس له أ » . ولعل السبب في هذا هو أن كلا البيتين يحتوي استمارات متصلة ؛ فالتمثيل الذي يتضمن الاستمارة يؤلف عدداً من العناصر الاسمية والفعالية ؛ وشأنياً ما يتبقى منه العناصر على السطح من بناء الصورة . وهكذا تجوز ثنائية الاسم - الفعل للمنادة في الاستمارات القديمة النموذجية . وفي ظل هذه الظروف يؤدي تطبيق مقولة

* (دون ترجيحاً به - Metaphor) .

هذا من طريق التقاد التشبيه عملاً موحداً لشرح جميع أنواع الاستمارات .

إن السكاكي في مباحثه للاستمارة « القديمة » و « لنية » أنشبت أظفارها ، لم يسمح إلا لمصطلح واحد هو « المقارنة » ليكون وسيلة للشرح ؛ فهو يرى أن هناك استمارتين مختلفتين في هذا التعبير ؛ إحداهما : « استمارة تخيلية » ، وهي ما يجعلنا نعتقد أن الموت يمتلك شيئاً ما مثل الأطفال ؛ والثانية : « استمارة بالكتابة » ، وهي استمارة « الحيوان القترس » للموت ، الذي لا يعمل على الموت ولكنه يشير إليه بوضوح^(١) . وعلى هذا فإن نظرية موحدة للاستمارة على مستوى الكلمات المقترحة سقطت ؛ لكن هذا التحقق تم على حساب الوحدة السباقية للاستمارة القديمة (إذ يمكن ملاحظة أن كلا من المفهوم التقليدي للاستمارة ، الذي يجعل ما يخص شيئاً ما يخص شيئاً ما آخر ، ومفهوم الجرجان الذي يجعل التمثيل يتصق بالاستمارة - يعترف كل منها بالمستوى السباقى على أنه أمر جوهري بالنسبة للاستمارة « القديمة ») . وإذاً يمكن القول إن مصطلح الاستمارة بوصفه أداة ذهنية استعملت لتعريف ما سبق أن أطلقت عليه الاستمارات « القديمة » لم يعد له وجود . ولحق هذا فإن هذا المصطلح لم يستبدل به مصطلح آخر يفيد تعريف الظاهرة نفسها ، ولكن الظاهرة نفسها حلت وشرحت إلى كلمات مفردة طبقاً للقانون العام الذي سار عليه الملقى « الحديث » للاستمارة بوصفها استمارة « حديثة » ، استمارة مبنية على التشبيه . وهذا الاتجاه نفسه ، وإن نشأ في ظل مصطلحات مختلفة تماماً ، يبدو ملحوظاً لدى عالم آخر معاصر للسكاكي ، هو ضياء الدين ابن الأثير (ت . ١٣٧ / ١٣٩٩) ، حيث يذكر أن الاستمارة ما هي إلا تشبيه مختصر^(٢) ، وأن الاستمارات « القديمة » هي إما تشبيه مختصر الأداة في أمثلة مثل الاستمارة « ذات الوجوهين » (لأن الثلاثة لا محل للفجر في الاستمارة التي وردت في بيت ذي الرمة المشار إليه آنفاً) .. ولما نوع فيج من التوسع في الحالات الأخرى التي لا يمكن التنازل عن تشبيه فيها^(٣) . وعلى هذا نجد أن الأمر انتهى بالاستمارة القديمة ، التي كان مصطلح الاستمارة قد أوجد لأجلها ، بأن أصبحت لا يدل عليها هذا المصطلح .

أما بالنسبة لما جدد على الاستمارة من تطورات فيها بعد هذا ليس مما يشغلنا في هذا البحث ؛ إذ إن أهم ما يفتننا هنا هو أن نعطى هذا المفهوم الذي يمثل غلطاً تاريخياً للاستمارة . ولعلنا فإن القسم الثامن والثالث من هذا البحث سيكونان تفسير النصوص . وسنرى القسم الثالث يعبّر عن المنظرين كما تمثّلها تعليقاتهم على بيت معين لامرئ القيس ، في حين أن القسم الثالث سيبحث بتصرفات المنظرين . والنظر إلى هذين القسمين مما ينبغي أن يحدنا بصورة متكاملة حقاً من معنى مصطلح الاستمارة واستعمالاته . وشأنها هذا البحث مستفيد من النتائج المختلفة في القسمين السابقين ، في وضع خطوات التحير الدلائل - بعد وصفها بغير الإمكان في حدود مجال النظرية الأدبية - في إطار أوسع لنظريات الاستمارة بوجه علم .

البلاغي للمعرفة لكن بمعناه للنص، بمعنى المقارنة التي تولف التمثيل، كما في مثلاًنا الحالي .

٤- يقول الأملى في «لوازنة» (ج ١ ص ١٤ س ١) :
«فجبل الليل يتمطي، وجبل له أردافاً وكلكلا» .

يشير القمل «جبل» إلى النشاط التحكمي للشاعر حين يكون استعارة «قدية» . ومن استعمال هذه الكلمة «جبل» يبدو الأملى متشبهاً بالفهم القديم للاستعارة . ومن الطرف أن نلاحظ إن الأملى يطبق «جبل» على كل من الاستعارات الاسمية والفعلية . وعند النظر إلى الشواهد الأخرى التي أوردها الأملى في هذا المجال، نجد أنه يستعمل «جبل» مع الاسم لوصف الاستعارات الاسمية، وهي تشمل الاستعارات التي تحوى فعلاً ونفعاً له، وأنه يستعمل «جبل» مع القمل في حالات الاستعارات الفعلية . وفي مثلاًنا يقول «جبل الليل يتمطي» لأنه تبنى رواية للبيت يرد فيها «يجوز» بدلاً من «يصلب» و«الجزء» هو وسط الليل، وليس كلمة مستعارة . على أن هناك نوعاً من الإشكال في أن الأملى استبدل «أردافاً» بكلمة «أصجاز» . وربما كان علينا أن نقرأها «إردافاً» ، ونفترض أن الأملى لم يعد الاستعارة في كلمة «أصجاز» (لأن البجز قد يعنى الجزء الأخير من أى شيء) ، وإنما عد الاستعارة في القمل «أرداف» الذي يتسبب «أصجازاً» .

وبيت امرئ القيس هذا ورد ثلثة في موضع مثخن من كتاب الأملى مع تعليق أكثر تفصيلاً، ولكن الأملى في هذه المرة تبنى رواية «صلبة» . قال الأملى، («لوازنة» ج ١ ص ٢٥٠ س ١٥٧) : «وقد عاب امرأ القيس بهذا المعنى من لم يعرف موضوعات المعان ولا المجازات، وهو في غاية الحسن والجودة والصحة . وهو إما قصد وصف أجزاء الليل الطويل، فذكر ابتداء وسطه، وانتقل صدره للحنان والانهماك، وترادف أصجازه وأوانيره شيئاً فشيئاً . وهذا عنى يستقيم بجميع تنوعات الليل الطويل على هيئته، وذلك أشد ما يكون على من يراعيه ويرقب تصرفه؛ فلما جعل له وسطاً يمتد، وأصجازه راقعة للوسط، وصدره شاملاً في هويته، حسن أن يستعير للوسط الصلب، وجعله متمطياً من أجل ابتداءه؛ لأن عطى ويقدد بمنزلة واحدة؛ وصليح أن يستعير للصدر اسم الكلكل من أجل هويته، وهذه أقرب الاستعارات من الحقيقة، لشدة ملازمة مصطلح المعنى ما استعيرت له» .

وطبقاً لهذا التفسير فإن بيت امرئ القيس يحوى عدداً من

«ليس له أ» إلى غزق الاستعارة . ولابد أن «تلمب» شعر جيداً (في حين أن غيره من النقاد لم يشعروا به) . ومن هنا توصل إلى هذه لقولته للبصرة (استعار وصف ب «لـ أ») ، التي يستحق التهمة عليها (ومن الجدير بالذكر أن عبارة «لـ أ» هنا مخلوقة، نكن يعبر عنها صراحة في رقم ٧ «فاستعاره وصف الخرباء») .

وهذه العبارة مهمة على وجه الخصوص عند ربطها بالتفسير الدلالي للمصطلح «استعارة» من «استعارة شيء» إلى «استعارة كلمة» . وفي الواقع إنها تمثل نقطة تحول . وليس هذا حدثاً عارضياً؛ لأن استعارة «جبل» - «ليل» تسمح بتفسيرين؛ ومن ثم فإن كلمة «وصف» قد تشير إلى الظاهر الخارجي للجملة (في مثلاًنا : أجزاء من جسمه) ، أو إلى تصرفه (في مثلاًنا : عدم رغبته في البهوى) . واستعمال تلمب لكلمة «وصف» في رقم ٧ يحسى أنه قصد التفسير الثاني . ولكن التفسير الأول يظل محتملاً أيضاً . ومن هنا قد يتمثل الأمر في استعارة الكلكل «كلكل» و«صلب» و«أصجاز» لتقابل أول الليل، ووسطه، وآخره . أما في حالة التفسير الثاني فإن الكلكل «كلكل»، و«صلب» و«أصجاز» لا يرجع لها مناظر حطفي في الليل يمكن أن يفهم (بل هي قدر فهمها بعض النظيرين بالقمل) على أنها أشياء استعيرت من الجملة وأعطيت الليل .

٢- يقول ابن المعتز، في «كتاب البليغ» (ص ٧ س ٩) :
«وهذا كله من الاستعارة؛ لأن الليل لا صلب له ولا حيز» .

لقد استعمل ابن المعتز لقولته التلمبية (أ ليس له أ) بالرضح من عدم كفافها، إذ لا يبدو ملحوظاً فيها الجانب التمثيل الموحد للاستعارة . كذلك لم يأخذ ابن المعتز في الحسبان لا «الكلكل» ولا البيت السابق على هذا البيت، مع أنه اقتبس (وهو يحوى استعارة أخرى ذات علاقة بالنوع «في الزوجين») . ونلاحظ أن «تلمب» وابن المعتز كليهما يبدآن مجموعتهما من الشواهد ببيت امرئ القيس . ولعله كان شاهداً متداولاً في ذلك الحين .

٣- يقول قدامة، في «تقد الشعر» (ص ١٠٤ س ١ - ٦٠) :
«وقد استعمل كثير من الشعراء القمل للجانبين أشياء من الاستعارة ليس فيها شناعة كهذه (هذا يشير إلى معالجاته السابقة للاستعارات الرديئة من نوع استعارة الحافر للقدم) ، وبها لم معانير، إذ كان خرجها خرج التشبيه . فحين ذلك قول امرئ القيس وصف الليل (البيت) ، فكانه أراد أن هذا الليل في تطوره كالذي يتمطي بصلبه؛ لا أن له صلباً، وهذا خرج لفظه إذا تؤمل» .

وقدماة كما يظهر هنا من خلال اختياره للكلمات يدخل على وهي فكرة جديدة . فهو يرفض صراحة التعليق النموذجي لأسلافه، ويعلن أن التشبيه هو الفرض الحقيقي للاستعارات التي من هذا النوع . وهو لم يستعمل لفظ التشبيه بمعناه الضيق في المصطلح

*) «ط» عند أبي الدين عبد الحميد: «اللمعة» ١٣٧٨ / ١٩٥٩ ص ١٧ س ١٢٢) (١) (الترجمة) .

*) في ط . عن أبي الدين عبد الحميد ١٩٥٩ المشار إليه سابقاً ترد الكلمة «إردافاً» وليس «أردافاً» (الترجمة) .

٧- البتال ، إيجاز القرآن من ١٨٠ ص ٣ ، ص ١٨١
ص ٤ :

يرود البتال هذا البيت مع البيت الذي يسبقه والبيت الذي يليه ، وذكر أن بعض الناس ألقوا أن يرادوا بين وصف الليل في هذا البيت وبيت الثانية للشهور (كلين غم يا أمة ناصب- إلخ ، انظر الديوان ص ١٦٨ / ١٣٨٨) ، ص ٥٤-٥٥ (= رقم ٤ ، بيروت ١٣٨٨) . ومن الطرف أن Jacobi في كتابها ودراسات ، ص ٢٠٠-٢٠٣ «Stauden, pp. 200-203» كرس تفسيراً مقارناً لمائتين الفطنتين من الشعر ، حسب الظاهر ، دون أن نذكر أن دراستها تمثل استمراراً لتقليد سابقة (راجع أيضا الخطيب ، البيان ، ص ٥٦-٥٨) . وقد أضاف البتال : « وقد جرى ذلك من بين يدي بعض الحلفاء ، فقدمت أبيات امرئ القيس ، واستحسن استعملها ، وقد جعل ليل صدراً يظل تنسج ، ويظهر قضيه ، ويجعل له أروافاً كثيرة ، ويجعل له صلباً يمتد ويظلم ، ورأى هذا بخلاف ما يستدير أبو غلام من الاستعارات الوحشية البعيدة المستكبرة ، ورأى أن الألفاظ جميلة . » . حله العبارات تمثل النمط المؤلف للاستعارة القديمة . ولم يد واضحاً تماماً كيف كان العلماء الذين يقتبس البتال تعليقاتهم يهتمون بيت امرئ القيس فيما يتعلق بلخاسة الجعيرة للاستعارة . لكن يبدو أن الصلح (= الككل) ، والأرداف ، والصلب ، لم يخطر إلهام على أن لها شيئاً من نظراً حقيقياً في مجال الموضوع . . وهل هذا للعلم يتلون النمط النموذجي للاستعارة القديمة . . والإشارة إلى أن تمام تظهر أن مشكلة تقوم استعارته الجعيرة كان (يناقش) من خلال الاستعارة بالاستعارات الموجودة في الشعر القديم .

٨- ابن رقيق ، العنقة ، ج ١ ص ٢٧٦ ، ص ٤-٩ :

رأى ابن رقيق أن هذا البيت والبيت الذي يسبقه ، كلاماً يخص الشعراء المحفولة من الاستعارة (ومن تأكيد هذا الباب) ، وأشار إلى أن ابن رقيق (ت ٣٩٣ / ١٠٠٣) أطلق على هذا البيت أنه أول استعارة أجريت . وعلى تعليق ابن رقيق كما يلي :

«استعار ليل سداً يرغها ، وهو السور . وصلها يتمنى به ، وأججزاً يرغها ، وككلاً يتوه به » .

من الواضح أن المؤلف ينشئ بتعريفات « القديمة » من الاستعارة ، وليس ثمة غموض يحيط هذا .

٩- ابن سنان الخفاجي ، سر القصيدة ، ص ١٣٨ ص ٦ ، ص ١٣٩ ص ٢ :

أشار ابن سنان إلى تعليق الأمدى الثاني (المذكور آنفاً) وقد اقتبس بيتاً (هذا البيت الأول منه) وخلاً رأى الأمدى فيه : « وهذا الذي قاله أبو القاسم لالرضى به غاية الرضى ... »

الاستعارات « الحديقة » للبيت على الشيء . ولا يمكننا القطع فيها إذا كان الأمدى يشعر بوحدة التمثيل التي تتحقق الاستعارة لم لا يشعر بها ، لكن استحضاره لاستعارة « الككل » للصدر من الليل « من أجل غموضه » يبدو أنها تشير إلى وجهه بتمثيل الليل بالحيوان ، لأنه كان يفكر بحيوان ، ولعل ذلك حيوان الرتوب ، يرفع صدره عن الأرض كي يقوم ويغشى .

إن هذين التعليقين المختلفين للأمدى لا يأتلفان حقاً ، لمفهوم عزو شيء لا نظيره في « الموضوع » ، في تعليقه الأول ، ينافضه هنا مفهوم لتجديد الكلمات بما يناسبها عن طريق الاستعارة . والسبب في هذا التناقض على ما يبدو هو أن الأمدى في تعليقه الأول قبل وجهة النظر التقليدية عن الاستعارة ، في حين أنه في تعليقه الثالث حاول أن يتقدم تفسيره مع مقصديات تعريف الاستعارة التي سبق بيت امرئ القيس مباشرة . هذا التعريف يشبه ذلك التعريف الذي وضعه ابن تقيي (انظر ما سبق) ، والذي يتمشى إلى تقليد تختلف عن تقاليد علماء الشعر ، وهو يتضمن للمفهوم « الحديث » لاستعارة الكلمات . وهل أية حال فإن ما نجهل في الأمدى هنا يقدم مثلاً مهماً للتجديد الدلالي لمصطلح الاستعارة ، الذي أدى في الوقت المناسب إلى استبدال هائل للمفهوم « القديم » لاستعارة الشيء .

٥- القاضي الجرجاني الوساطة (ص ٤٣٦ من ٩-٣) :

اقتبس القاضي الجرجاني هذا البيت على أنه مثال لإضافة صفات الحياة المجازية لشيء غير حي ، وأضاف للملاحظات التالية : « فيصل له صلباً وصحيراً وككلاً لا كان ذا أول وآخر وأوسط ، مما يوصف بظل الحركة إذا استقبل ، وبخفة السير إذا استنصر ، وكل هذه الألفاظ مقبولة غير مستكبرة وقرينة للمشكلة ظاهرة للشاعرية (الكلمات التي وردت لتفليها مجازاً ؟) » .

وبطريقة تشبه تعليق الأمدى الثالث نجد أن التعبير « القديم » (جعل له) أخذ معنى جديدًا في أن مفعولات الفعل « جعل » أصبحت لها منازات حداثية « الصلب » ، « الوسط » ، « وهكذا » . ويظهر أن ذلك حدث على أساس من المشاكلة والمشاكلة . والنصر الجليل في هذا التعبير هو محاولة اكتشاف الأحداث الحديقة التي تناظر (الأفعال المستعارة) ، والتشبه الأصل الذي يربط هذه الاستعارات معاً ، لعله مازال ملموساً ، ولكن خطر غيبه عن البصر صار قوياً إزاء الإفراط في تحليل الكلمات للقرعة ، التي تكون منها الاستعارة . وكما لاحظنا من قبل فقد حدث هذا الأمر في مرحلة تالية ، وذلك لدى السكاكي .

٦- أبو حلال العسكري ، كتب الصناعات ، ص ٢٨٧ ص ٣-٥ :

أورد أبو حلال هذا البيت والبيت الذي يسبقه في بداية جملة من استعارات التلمذ ، ولكنه لم يضيف تعليقاً عليه .

المصدر « الجزء الأول من الليل » ، ثم أنه يخترع إكبالاً للاستعارات السابقة ، دون وجود جزء منظر له في « الموضوع » ؟ ومن الطريف أن نلاحظ أن المؤلف في مثالا الراهن ينحرف عن رأى الأمدى كما رأينا من قبل . وسيت إن جملة « ناه بكلكل » تشير إشارة عمتلة إلى أن الليل على وشك الرحيل ، يصبح من غير المقبول أن يتساوى « الكلكل » مع « الجزء الأول » . ولعل هذا هو ما دعا الخفاجى إلى أن يرى أن استعاره كلكل إما جاءت بناء على الاستعارات المصاحبة لها فقط .

(٥) (ويمكن أن نستمر في هذا الخط من التفكير من خلال اشتقاق الفعل المجازى «ناه» من «كلكل») .

لقد استفاد الخفاجى في هذا التفسير من آلة تفسيرية اكتشفها هو ، تلك هي : « الاستعارة المبنية على غيرها » . والاستعارة التي من هذا النوع يجب أن ترفض لأنها « بعيدة » (انظر ص ١٣٦ ، ص ٨-٧) . وعند مقارعة بيت امرئ القيس بملثة أخرى من هذا النوع ، نجد أن بيت امرئ القيس ليس نموذجياً تماماً ، لأنه من المحتمل دوماً أن تربط استعارته بمتنصر منظره لما في مجال « الموضوع » .

والطريقة المذكورة في إنتاج استعاره من « الدرجة الثانية » ، كما قد ندهوها ، هي أن تبدأ من استعارة موجودة في لغة الحديث اليومي ، أو متفق عليها في الاستعمال الأدبي المتكرر ، ثم تتقدم إلى استعارة لتعبر قريب منها في مجال « المثال » ، بعض النظر عما إذا كان هناك عنصر منظر له في مجال « الموضوع » أم لا . وهناك عدد كبير من الاستعارات « القديمة » مما يناسب هذا الوصف ، أوردوا الشعراء القدماء ، وانتقدوا الخفاجى خطأ . وهكذا فإن كليت زهير « وفقرى الفرس الصبا ورواحله » تصبح الاستعارة فيها مؤسسة على المجاز المتداول في اللغة « ركب عوايه » ، و«بارات مشابة له » . وكلمة « الركب » يستدعي « المظلي والرواحل » ، وهذه نفسها تجعل فكرة تعرية الرواحل والأفراس أربأ محتملاً . ولقد شعر الخفاجى - كما يبدو - بعدم الاطمئنان في أن يجد - بل في استعارات عدداً أجيالاً من التقليد حسنة ، لذا تخاف أن يشجبها شجباً مباشراً ، ولكنه صنفها على أنها من فنوع الوسط . وفي الواقع ، يظهر أنه أصبح متروطاً في عواقب غير مرغوب فيها ، لاتباعه لفائدة للتقويم وضفها هو لغرض آخر ، هو البرهنة على رداثة نوع معين من الاستعارات ، أعني الاستعارات المصطنعة ، التي ابتغى بها بعض الشعراء المحدثين ، وعلى وجه الخصوص أبو تمام . وكما قرر الخفاجى نفسه ، فإن ما يراه مثالا على الاستعارة المحيية هو بيت لى تمام التال (انظر ص ١٤٠ ، ص ١١-١٢ ، ص ١٤١ ص ٨-١) :

تَورَّت بِقِرْآنَ عَيْنِ السَّيِّدِ وَانْتَشَرَتْ

بِالْأَسْتِزْنِ عَيْبُودُ الْفَرَسِ لِمَصْطَلَبِ*

ويبت امرئ القيس عندي ليس من جيد الاستعارة ولا رديتها ، بل هو من الوسط بينها ، ويتا (طفل) الغنى ونرى الرمة أحمد في الاستعارة ، وأنبه بللحب المصحح منها . وإما قلت ذلك لأن أبا القاسم قد أفصح بأن امرئ القيس لا جعل ليل وسطاً وصحراً استعار له اسم الصلب وجعله متعلّقاً من أجل امتداده ، وذكر الكلكل من أجل نبوضه . فكل هذا إما يحسن بعضه لأجل بعض ، فذكر الصلب إما حسن لأجل المعجز ، والوسط والتعطى لأجل الصلب ، والكلكل لجموع ذلك . وهذه الاستعارة المبنية على غيرها ، فلذلك لم أر أن أجعلها من لياليج الاستعارات وأجودها بالحمد والوصف . وكانت استعارة طفل ونرى الرمة عندي لرفق وأصبح ، لأنها غنية بنفسها ، غير مفتقرة إلى مقدمة جلبتها* .

نجد الخفاجى هنا لا يفتق مع الأمدى الذى رضى بأن يبرز مدته صحة وتلازم الاستعارات التي استعملها امرئ القيس ، وإما يولى تعليق الأمدى هذا لفئة خاصة . فهو ينظر إليه على أنه قول بين كيف كانت هذه الاستعارة مبنية على تعاقب حكم ومنظم من التحويلات التي قادت إلى زيادة في الجانب الاستعاري . وسأجل رأى الخفاجى فيها بلى ، ولكن لأن تحليل الخفاجى للمبنية السطحية للبيت غير كامل (لم يورد « أرفط » و« ناه ») ، ولأنه يفتنظف عن تحليل الأمدى في نقطة صغيرة (فالأمدى يرى أن « كلكل » مبنية على النهوض ، في حين أن الخفاجى يرى أن « كلكل » مبنية على الاستعارات السابقة عليها) ، فإن ما سألوه هنا لن يكون قطعياً ولكنّه - كما أحسب - له مبرراته التي تدعّمه .

الموضوع : الليل الطويل

(١) الليل مقسم إلى أجزاء « وسط » و« حيز » . (انظر ما يلي لشكله « صدر ») وفي هذه المرحلة لا توجد استعارات .

(٢) وما هنا أصبح الطريق مبيداً لإدخال استعارة « الصلب » (أعني كلمة « صلب » لتحل محل « وسط ») . واختيار هذه الكلمة للمخصوصة إما لوصى به للمضى التال لكلمة « حيز » ، بمعنى « أوداف » .

(٣) ويجرد إدخال « الصلب » أصبح من الملائم المتحدث عن « التعطى » . (حل أن ما هنا نقطة مهمة تتمثل في تحديد ما إذا كان الخفاجى يمد « التعطى » فعلا استعاريّاً اختير بجملة ليحل محل « امتداد » الليل في الحقيقة كما رأى الأمدى - وهذا يبدو محتملاً - أم أنه حد التعطى شيئاً يتصل بالصلب ومن خصائصه ، دون أن يكون له منظر حقيقي - وهذه ظاهرة معروفة وعلوّته لدى الخفاجى (انظر ما يلي) .

(٤) وبعد أن أصبح هناك « صلب » و« أصجاز » فمن الطبيعي أن يُدخل « الكلكل » حتى تكتمل الصورة . (ولكن تبرز هنا النقطة المهمة التي أثبتت في (٣) : هل يلى « الكلكل » مقابلاً

* النص من ط . دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ١٤٠٢ / ١٩٨٢ ص ١٢٢ ، ١٣٣ (لترجمة) .

يلحق الحفاجي أنه لا وجه للمربط بين « العين » و « الدين » (أو الشرك) . وحقاً ، إن الضرورة في هذا البيت تطورت من العبارة المجازية الشائعة في الحديث اليومي « قرت عينه » - وعده نفسه إجازة - لوصف بها اسم المكان « قران » عن طريق الحفاجي ، وعل هذا فإن استعارة « العين » في البيت لا يمكن أن ترتبط بأي عنصر من عناصر « الموضوع » . وعل المكس من هذا فإن الترتيب المستحسن من الاستعارات في رأيهم هو ما كان يتوهم ما سيعمل له تناسب قوي وبشي واضح (انظر ص ١٣٦ ص ٦) . والأمثلة التي يدل بها لتأنيده هذا الإدهاء هي إما استعارات في الفعل ، مثل « يلتفت شخص سلماتها الرجل » (انظر ص ١٣٧ ، ص ٥ من بيت طفل الغنى الذي أشير إليه في التعليق على بيت امرئ القيس آنفاً) ، وإما استعارات في التثنية « ذي الوجهين » ، الذي تصح فيه العناصر المتشعبة والتأني من التمثيل الذي يتحقق للاستعارة مرتبطة بـ « الموضوع » عن طريق تشبيه إضافي - مثل بيت ذي الرمة الذي سبقتنا مناقشته في هامش ٢٢ (راجع سر الفصاحة ، ص ١٣٨ ص ٢ ، مع الرواية الأخرى « لف » بدل « ساق ») ومن ثم تفسير آخر .

وهذا يعني أن الحفاجي يرفض أن يطلق اسم الاستعارة على استعارات من نوع « الترجس » و « العين » ويسميا تشبيهات ، فهو قد وضع تشبيهه شرطاً أساسياً للاستعارة الجيدة . وكانت النتيجة أن ما هذه استعارات جيدة كان فقط هو تلك الأنماط الخاصة من الاستعارات القديمة ، التي تخلو من العناصر التخييلية المشتقة من التمثيل الأصل ، (بالذات لمحا الاستعارة المشار إليها آنفاً) . أما الاستعارات القديمة التوضيحية - وهي المشهورة جداً منها منذ القدم - فقد أترك عليها هذه الصفة . وهكذا نجد أن التشبيه أحرز نصراً آخر في سياق التعليق على مجال الاستعارة .

١٠ - يقول عبد القاهر الجرجاني في ملال الإيجاز ، (ص ٥٤ ص ٨٠) :
« وما أوصل في شرف الاستعارة ، أن يرى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات ، تصعد إلى أن يلحق الشكل بالشكل ، وأن يتم المعنى والتشبيه فيما يريده ، مثله قول امرئ القيس :

يقلع الاستعارات المتصلة من هذا القبيل ، ويرى أنها تمثل غملاً عاماً من أنماط الاستعارة . أما بالنسبة لتركيبة الاستعارة ، فهنا يتشابهان في الرقي صوماً ، فليس منها من نظر إلى الوحدة الأساسية للحصون التي نمثها بالصورة ، وإنما رأى كل منها أن هناك شيئاً من الاستعارات المتعلقة ، التي يعتمد كل منها على ما سيق (عدا الاستعارة الأولى بطبيعة الحال) . ومع ذلك فإن الحفاجي - وهو مازال يحفظ في ذهنه بالفكرة « القديمة » من الاستعارة - يفسر هذا الاحتكاك بأنه انحراف متزايد من « الموضوع » ، في حين أن الجرجاني - وهو يدرك الفرق بين الاستعارات « القديمة » و « الحديثة » ، ومن الواضح أنه يدرك بيت امرئ القيس ضمن الاستعارات « الحديثة » - يرى في هذا الاحتكاك إكمالاً تدريجياً لصورة كلمة مؤلفة من صور جزئية . وحيث إن الشأن في الاستعارات الحديثة هو أن تطابق الصورة مع « المثال » في الاسم ومع « الموضوع » في الجوهر ، فإن إكمال الصورة التامة يتضمن إكمالاً لكل من المثال و « الموضوع » (أو بالأحرى ينبغي أن تستعمل صيغة التنكير في حالة « المثال » لأنه ليس موجوداً أول الأمر ، وإنما هو مركب من استعارات ملائمة ، اختيرت حسب ما دعهما للشارع « مراعاة الظاهر » . ويشير الجرجاني إلى هذا بقوله : « وأن يتم المعنى والتشبيه » . ونجد ملاحظة أن الجرجاني يفسر أجزاء البيت ليس على أنها مدة ، ولكن على أنها امتداد .

١١ - ابن الأثير ، المثال السائر ج ٢ ص ١١٠ ، ص ٧ - ص ١١٥ ، السطر الأخير :

لم يقدم المؤلف تفسيراً متكاملًا للاستعارات يعتمد على رأيه الخاص ، لكنه اعتمد قبل كل شيء ، بتد أكثر الحفاجي . لذا ليس ضرورياً أن نورد نص حديثه كاملاً .

وبيت امرئ القيس في رأي ابن الأثير لا يجتري استعارة ولكنه يجتري تشبيهاً ضمن الأداة . وهذا يتناسب بطبيعة الحال مع تعريفه للاستعارة (انظر المثال السائر ص ٨٣ . ص ٦ من الأسفل وما يليه) الذي يطابق - حسب مفهوم ابن الأثير - مع تعريف التشبيه ، ما عدا العهد التالي : (مع طي ذكر المثلول إليه) ولكن نشرح معنى المثلول إليه علينا أن نأخذ مثال « الترجس » و « العين » : فمعنى الترجس نقل من كلمة ترجس إلى كلمة عين (كذا :) وإذا ذكرت كلتا الكلمتين (« عينه ترجس » أو « عينه ترجس » وما إلى ذلك من تراكيب) فهنا هو التشبيه للصبر الأداة ، في حين إذا كانت الكلمة التي نقل إليها المعنى قد حلت في حالتها هذه كلمة (العين) فالنتيجة وهي مثلا « ترجسه » بمعنى « عينه » استعارة . ومصطلح المثلول إليه يطابق في حالة الاستعارة مع للمستعار (انظر المثال السائر ص ٨٤ ص ٣ - ١) . أما بالنسبة

فقلت له لما عطي بصليبه
ورفد أمجراً ونادى بككل
لما جعل الليل صليبا قد عطي به ، في ذلك فيصل له أمجراً قد أرفد بالصلب ، وثلاث فيصل له ككل قد نادى به ، فاستوفى له جملة لو كان الشخص ، وراحى ما يراه الناظر من سوانه ، إذا نظر قدومه ، وإذا نظر إلى خلفه ، وإذا رفع البصر ومعه في عرض البحر .

وهنا نجد الجرجاني يذهب مؤلفاً معاكساً لموقف الحفاجي ، فهو

• ابن الأثير : لعل ، ط . الجلي الخليل ١٢٥٨ / ١٢٣٦ م ج ١ / ٣٦٥ ، وانظر أيضاً قوله « فإن الاستعارة لا تكون إلا بحيث يجرى ذكر المستعار ، الذي هو المثلول إليه ، ويخفى بذكر المستعار ، الذي هو المثلول ، ص ٣٥٧ . (للترجمة) .

الاستعارة ، فإن انتقاد ابن الأثير في هذه الحال لا يصيب الفرض إلى حد ما . ذلك أن الحفاجي يرى أن الاستعارة المبينة على غيرها تحدث نتيجة لتقدم الشاعر من استعمال إلى عنصر مجازي لها في مجال « اللثال » ، دون النظر إلى وجود عنصر منظر في مجال « الموضوع » (انظر ماسبق) . أما ابن الأثير فهو يفهم الاستعارة المبينة على غيرها كما يبدو - على أنها نتيجة حمل استعاري متوال . وبمثل ابن الأثير بالقلمس من مجالى للتلقي والمغندة كى يوضح رأيه (« كل أ هوب وكل ب هوب » ، وإذن فكل أ هوب » ، و(أ ب) = (ب ح) ، و(ب ح) = (ح د) ، فإن (أ ب = ج د) ، إذ هو يرى أنه إذا كان شرط التشابه قد تحقق فإن « الاستعارة المبينة على غيرها » تحقق هذا الشرط أيضا ، ويجب أن تعد جملة* . ولا يصح ما أراهه ابن الأثير ربما يحسن أن نستعمل الرموز التالية (أ استع ب ، وب استع ح ، فإن (أ استع ح) - حيث استع = استبدل استعاري ب ...) . وهكذا فإن ابن الأثير يضع التعل (بالفتح) الرابض لهذه الكلمة (في سياق تكوين الاستعارات . ولكن نظريته المبنيعة هذه لا تلبث أن تدنو ، لسوء الحظ ، بذاتية جداً ، حتى أنه لا يمكن تطبيقها لتكون وصفاً كتابيا للظواهر الشعرية ذات العلاقة بموضوعها ، خاصة لأنه يفضل وجه التشبيه (فقد فاته أن يدرج احتمال تغير وجه التشبيه ، كما يبدو مثلا في سلسلة الاستعارات التالية : الجبد استع وردة ، والوردة استع أسلاك شائكة ، وإذن فلقد استع أسلاك شائكة ، مما لن يسر للصحوب) . راجس هناك ما يشير إلى أنه كان واحيا يمدى خطوة الإسراف في الجبد عن « الموضوع » .

أما بالنسبة لبنت امرئ القيس لابن الأثير لا يوافق على أنه يخوض « استعارة مبينة على غيرها » ، ولكنه يرى أنه يشمل سلسلة من الاستعارات المنفردة كل منها مناسب (انظر ص ١١٤ س ١ - ٥ ، وكلمتا مناسبة وتناسب يستعملهما ابن الأثير بمعنى « مشاركة » للتعبير عن العلاقة بين التناول والتناول (إلى) . وقد يفسر التناقض الظاهر في عد ابن الأثير بيت امرئ القيس يمثل سلسلة من الاستعارات في هذا الموضع ، وهذه تشبيهاً مضمر الأداة في ص ١١٠ ، س ١ - ٣ ، بأنه في هذا الموضع يستعمل واحياً لغة الحفاجي (في هذه البيت استعارة) كى يبرهن على التناقض الداخلي فيها (انظر ص ١١٥ س ٥ ومالهية) .

القسم الثالث

تعريفات الاستعارة في ضوء معناها الأصلي

لقد سبق ، قبل ، الملاحظة بأن تعريفات المنظرين للاستعارة يغلب عليها التشابه ، كما سبق أن عرضنا شرحاً عاماً لهذه القضية .

* يقول ابن الأثير « إذا قلت الاستعارة الأولى مناسبة ثم بنى عليها استعارة ثانية وكانت أيضا مناسبة فيلزم من ذلك ، وهذا أمر بداهي لا يقدح في بطلانها » ج ١ ص ٣٨٨ ط . جيد الحميد (لمترجمة) .

لبنت امرئ القيس ، فإن الأثير يجادل في أن المستعار أم هو « المثل » المذكور في البيت فعلا (يمكن أن نضيف أنه ذكر من خلال الضمير وحده فقط) . ولهذا فالبنت لا يقدم مثالا عن الاستعارة (وما كان له أن يستخدم مصطلح المستعار له في تناقضه) لأنه من الواضح أن هذا يقول في تناقض في التصحيفات* . وهذا التناقض للوجه لمعالجة الحفاجي للبنت يتركز في العطف الثلاث الآتية :

١ - لم يكن الحفاجي ويصنف من صفة من الجداد مثل الأمدى يعرفون الفرق بين الاستعارة والتشبيه للضمير الأداة . وابن الأثير هنا يعترف بمبرته كيف أن هؤلاء وهم القائلين في علم التصحيف لم يتبينوا هذا الفرق المهم بين الاثنين . على أن هذا يعني - من ناحية أخرى - أن ابن الأثير لم يكن يشعر بشيء عن التغير الذي طرأ على معنى مصطلح الاستعارة منذ عصر الحفاجي . فابن الأثير يمتسك بفكرة الاستعارة للمؤسسة على التشبيه بين شيئين متفرعين ، وهذا يعني أنه لا يعد الاستعارة إلا « الاستعارة » - « الدلية » . ولذا فهو في الواقع لم يصف في طبقة الاستعارات ، الأليات التي تحصى الاستعارات « قديمة » ، وإما معناها حيث تشبيهاً مضمر الأداة (كما في مثالنا ، أو عموماً في كل الأمثلة التي يفترض فيها عقلاً أن التشبيه ينتمى الاستعارة ، خاصة ما أطلقنا عليها الاستعارات « ذات الوجوه ») ، وحيث توسعاً في الكلام ، أمضى تلك الحالات التي يوجد فيها التعل دون أن يكون مؤسساً على المشاركة بين التناول منه والمتناول إليه ، وأهلها تشمل جميع الحالات الأخرى للاستعارة « القديمة » (انظر ص ٧٩ وما يابها) . ومن الجليل بالذكر أن التوسع ، والتشبيه ، والاستعارة ، تعد عند ابن الأثير الفروع الثلاثة المكونة للمجاز (انظر ص ٨٣ س ٣ - ٤) .

٢ - وفي رأى ابن الأثير أننا إذا تناولنا وجهة نظر الحفاجي حول وجود استعارة في هذا البيت ، فإن جدل الحفاجي حول أن البيت ليس بالمجيد ولا بالرديء وإما هو وسط ، لتكون الاستعارات فيه مبينة على غيرها ، لا يبدو جدلاً متسللاً مع ميله الخاص في تقويم الاستعارات . ذلك أن الحفاجي يدين الاستعارات التي من هذا النمط بأنها بعيدة ، وأما يجب أن ترفض . إن هذا حقا يمثل فترة في نقاش الحفاجي . (ولننظر في شرح محتمل لعدم الاطراء بين رأى الحفاجي هذا وميله في تقويم الاستعارات ، انظر ماسبق) .

٣ - وفي رأى ابن الأثير أن تعريف الاستعارة ملائم ينص على مشاركة بين المتناول منه والمتناول إليه ، فإن هذه المشاركة ستؤدينا بمقياس نقىس به جودة الاستعارة ؛ ومن هنا لن يكون هناك مبرر لرفض « الاستعارات المبينة على غيرها » .

إن نقض ابن الأثير لرأى الحفاجي يثير عدداً من المشاكل التي يحسرها هنا (وهي تتلخص من : أن يخرى إلى الحفاجي تعريف للاستعارة لا يعرف لديه - على الأقل في هذه الكليات - إلى أن يكون ابن الأثير يستعمل مصطلحاً للاستعارة لا يطرد مع تعريفه هو نفسه) .

وحيث إن كلا من الحفاجي وابن الأثير له أفكار مختلفة مع معنى

تكوينها بطريقة أكثر بساطة : أولا لدينا الفعل المستمر وتبكي (السحابة) ، يقابل (غطر) (السحابة) ، هذه الاستعارة مؤسسة على التشبيه ، وعلى وجه التحديد بين الفطرات المتشابهة ، وهي مستقلة ليست بحاجة إلى ذكر « العين » لتكتمل الصورة فيها . ولكن الشاعر - على مستوى المثال - تقدم إلى عصر مجاور و « البكاء » - وهو في مثاقيل المثال المباشر وهو « العين » - وأدخله في الصورة ، مع أنه ليس له مثاقيل على مستوى « الموضوع » ، والشاعر يتبع هنا منطق و « المثال » دون خشية أو تحجز من عدم اتباع منطق « الموضوع » . وهكذا نجد أنه يخالف التوازي بين المستويين ، ويخلق نوعا من التشعب بين مستوى الحقيقة (مثلا السحابة الباكية أي للمطر) ومستوى الخيال الرومي (عين السحابة) .

هذا الملمح في خلق نقطة بدء في بناء مستوى تمثيل في الشعر أصبح حقا شمرًا في أزمنة لاحقة . وإذا فتكون استعارة العينين تتبع المجري العالم لما قد تبينه المصطفى لأول مرة وأطلق عليه الاستعارة اللبنة على غيرها . ولكن برغم أن هذا النوع من الاستعارة ، والاستعارة « القديمة » المؤسسة على التشبيه ، يختلفان بالنسبة لنوع تكوينها ، فهي أحسب أن كلا التوجهين ينبغي أن يوضع تحت عنوان واحد ، هو « الاستعارة القديمة » .

وقد أولا لأن كلا منها يمثل « استعارات » بلغة الأصل لكلمة استعارة كما وضع هنا ، وإثباتا لأن كلا منها قابل للتوضيح ، بالنسبة إلى تكوين الاستعارة ، من خلال العبارات الموضحة لتفسيرها ، أمضى أن الاستعارة « القديمة » يمكن تحليلها بواسطة فكرة الاستعارة اللبنة على غيرها والممكن) ، برغم أن الضمير الناتج قد يكون أقل طبيعية من نظيره الأصل (انظر مثلا تفسير المصطفى للاستعارات « القديمة » للمشهور ، اللبنة على التمثيل ، على أنها استعارة مبنية على غيرها ، المرجع السابق) . وهكذا فإن (معنى) السحابة طبقا لرأينا الذي نتج عنه هنا - هي بقية ما اعتاد عليه الشعر الأوائل أن يدهوه « استعارة » .

ولسوء الحظ فإن الجلسط لم يول هذا الجانب من الصورة الشعرية كبير اهتمام . وتعليقه هو « عينها ما هنا للسحابة ، وجعل المطر بكلمة من السحاب على طريق الاستعارة » ، وتسمية الشيء باسم غيره إذا قل مقامه . ومن الواضح هنا أن مصطلح الاستعارة يشير إلى استبدال « البكاء » ، « بالمطر » ، وطبقا لما تراه Skarzynska-Bochenka (المرجع السابق) ، فإن عبارة (تسمية ...) في النص السابق ، برغم كونها ترتبط بكلمة استعارة عن طريق حرف العطف « والواو » ، فلها يمكن معناه شرحا لمصطلح « استعارة » . وعلى هذا كي نكتشف المعنى الدقيق للاستعارة عند الجلسط لدينا أن نستفيد من مؤشرين مختلفين : أحد هذين المؤشرين مثال ، والآخر (شبه) تعريف .

والمثال يشير إلى الاستعارة الحادثة والمؤسسة على التشبيه (انظر ما سبق) . ولكن حين نلقي نظرة أكثر قربا إلى (شبه) التعريف ، تواجهنا الكلمات الخمسة « إذا قل مقامه » . وهذه تعبر بوضوح عن

لما هنا ، فإن تعريفات الاستعارة هذه ستكون موضع الدرس في ضوء للمعنى الأصلي للاستعارة كما هو مسلم به هنا في هذا البحث . وهذا سيتيح لنا أن نكتشف إن كانت هذه التعريفات يمكن فهمها بطريقة تلائم هذا المعنى الذي قلناه . وفي الحالات التي يبدو فيها اختلاف لا يمكن التوفيق فيه بين التعريف والمعنى الأصلي للاستعارة نستفيد للبحث عن تفسير لهذا التضارب في أحد الاتجاهين التاليين : أن يكون معنى الاستعارة قد تغير عن طريق الاحتراف (التدرجي) لتشبيه على أنه الحقيقة التي تتحقق الاستعارة (انظر ما سبق) ، وأن التعريف قد شكل ، من ثم ، طبقا لهذا الاحتراف ، أو أن التعريف يفترض معنى مختلفا تماما للاستعارة ، يختص بجانب من الفكر يقع خارج الحقل الخاص بعلم الشعر . ومن الطبيعي أن كل المعطيات التي تؤيد في معلومات إضافية حول استعمال مصطلح « الاستعارة » (كما ذكرنا) ستؤيد بهمن الاعتبار على نوع وادع ، وأن حالات التضارب بين المعطيات ستكون موضع للملاحظة ، وستكون موضع الشرح إذا أمكن ذلك .

١ - الجلسط (توفي ٢٥٥٥ هـ / ٨٦٨ - ٨٩٠) ، البيان ج ١ ص ١٥٢ ، ص ١٤ - ١٥ . لم يقدم الجلسط في آثاره - حسب ما أعرف - ما يشير إلى تعريف مصطلح الاستعارة . والجلسط التي سبق الإشارة إليها من قبل لا تحتوي إلا على تعليق على بيت من الشعر ولكن Skarzynska-Bochenka (انظر Onomastics p. 12) ترى أن هذا يعد تعريفاً للاستعارة . وبرغم أنها في ص ١٣ تعلق نفسها الحرة في أن تفرق الألفاظ العربية بعض الشيء ، وتبين ترجمتها على النص للمتر لتلائم التفسير الذي لرفضته هي ، فإن الأمر قد يظهر لها على حق . إن بيت الشعر الذي يقول الجلسط فرصة للتأنيق هو البيت الأخير من ثلاثة أبيات مجهولة القائل (أو بالأحرى ، ألبتة الأخيران من ستة أبيات حيث أن وزنها هو الرجز) .

والبيت هو :

وطفت سحابة ففعلنا
تبكي مثل حراسها مستعارة
(البيان ج ١ ص ١٥٢) .

من الطبيعي أنه من خلال تحليل سريع للبيت يظهر أن السحابة ليس لها حيطان ، ولذلك فعلينا أن نفترض أنها استعارة « قديمة » ، ولكن ما هو التمثيل الذي يتعمق « الاستعارة » ؟ وما كان هكذا : مثلاً أن الشاعر للتفرد حين يلف على أطلال حبيته يأنس في البكاء ، فلكذلك السحابة حين وقت على الأطلال أضلعت غطر . وقد يكون هذا مقصودا من باب « حسن التمثيل » ، ليس لمضطرت السحابة فوق الأطلال . لكن هذا قد لا يكون بالضرورة هكذا ، فالقلمة لا يوجد فيها دليل كاف لتأييد هذا التفسير . وفي الواقع يمكن شرح استعارة « العينين » من خلال تتبع

ج ١ ص ٢٨٤). وبعد أن يشرح الجاحظ معنى «صدى» بأنه «طائر يخرج من هامة الميت إذا بل فبيعي إليه ضعف وأيه وعجزه من طرب طائفة»، يستمر قائلا: «وهذا كانت تقولوه الجاهلية، وهو هنا مستعار، أي أن أصبحت أنا». وهناك تفسيران محتملان لكلمة مستعار: أحدهما أنه لا توجد أية حقيقة متناظرة للكلمة «صدى»، وأنها ببساطة مأخوذة (مستعارة) من الاستعمال الجاهل (ولراجعة استعمالات أخرى لكلمة «استعارة» دون أن ترتبط بمصطلح انظر، Bonebakker, *Inti ara*, p. 248 b, 11-1347). والآخر هو أن «صدى» - سواء ظنه خطأ أم لم يظنه - تستعمل مقابل لـ «أنا» (يوصف إسنًا ميتا)؛ فلهذه مثل كتابة يوضح. وكون الاستعارة ظلت تستعمل لتعني كلا من الاستعارة «غير المقيدة» والكتابة حتى لدى المؤلف نفسه يمكن برهنتها من خلال أمثلة ابن دريد (انظر ما يلي). والساقى ههنا مفتاح لكلا التفسيرين، ولذا لا أجعل قارئاً على أن أرجع أحدهما على الآخر.

وإذا كانت الاستعارة لدى الجاحظ تعني في أكثر الحالات الاستعارة «غير المقيدة» فعليا أن نفس حالة «نكاح السحاب» تفسيرا يتلاءم مع ذلك. وهكذا فإن علينا ألا نلج على التشبيه للقطرات المنسلسلة، ولكن الأولى أن نلج على التكاثر النسبي للمبارزين المشتركين: فاعتر في علاقه بالسحاب، يقف موقف البكاء في علاقه بالإنسان. ومن الطبيعي أن هذا المثال يختلف عن الاستعارات «غير المقيدة» المتألفة. ذلك أن أحد الجاملين للاستعارة هنا (وعل وجه التحديد السحاب) لا يتنسى إلى طبقة الأحياء. ويظهر، لذلك، أن الجاحظ وسع مجال تطبيق المصطلح «استعارة» وراء الحدود الضيقة للاستعارة «غير المقيدة» التطبيقية. ولعله يؤخذ في الحسبان كون الجاحظ لم يقدم إلا في هذا للموضع (شبه) تعريف لمصطلح الاستعارة، ووضع شرطاً أكثر عمومية لمشروعية الاستعارة في العبارة «إذا قام مقام».

ولعله يحسن هنا أن نتنحى قليلا عن اللدج. فلاشك أن القارئ المتعطش يقدّر ما انتصفت به بنسبة لما يتعلق بمعنى مصطلح الاستعارة في لغة الجاحظ؛ فنحن لم نخرج بصورة عامة موحدة وواضحة من معالجتنا للامثلة المتصلة بالموضوع. إن غالبية الأمثلة لدى الجاحظ تقدم وصفاً عاماً، ولكن ظلت أمثلة قليلة لا يبدو أنها تتطابق مع هذا الوصف. وعل كل فئة في وقت ما - أو لدى المؤلف ما - تكون درجة التنظيم القائم على الوصف ما تزال بالأحرى منخفضة، لا يمكن أن تتوقع إلا ما حدث تماماً. وذلك لأنه في هذه المرحلة ما تزال المصطلحات الفنية (أو بالأحرى السابق منها) لم تعرف بعد بصورة واضحة ومحددة؛ فهي تبدو مليئة باللهي لكونها قيد التطبيق على مجموعة من الحالات التي يتصل بعضها ببعض. ويظن أنها تشترك في التركيب الأساسي نفسه (مثلا بمصطلح الاستعارة بمعنى الاستعارة «غير المقيدة»). أما بالنسبة لواجهة حالة جليلة تتصرف عن هذا التركيب من بعض الوجوه، ويتصل

الشرط الأساسي للاستعارة. ومن الدلالة يمكن أن نجد لها لا تحيل التشبيه شرطاً ضرورياً للاستعارة. وهكذا ملاحظة أن الفاعل في «قام» هو «الشيء» وليس «الاسم». وهذا أمر يمكن تتبعه لدى الجاحظ في أمثلة متعددة، وفي استعمالات متناظرة في البيان، ج ١ ص ١٥٢ - ١٥٣ (مثلاً ص ١٥٣، ص ١٠ - ١١: «وما قلت للملاكمة مقام الحافظ الحجاز سميت به»).

وهكذا فإن التناظر بين موضوعي عنصرين (أو وظيفتهما) من عناصر مجموعتين قابلتين للمقارنة هو الذي يسمح بأن يسمى أحد الشئين باسم صاحبه. وما هنا نجد تماماً الشرط الذي يتمنى الاستعارة «غير المقيدة» (مثلاً «الحمار» لـ «القدم»، انظر هامش ٢٠). وحفا عندما نقارن الأمثلة الأخرى التي صفها الجاحظ على أنها استعارات* نجد أن كلا منها تقريبا يتنسى إلى هذه الطبقة:

١ - بصوب - ملك النحل، «وكل قائد فهو بصوب ذلك الجنس القود»، وهذا الاسم مستعار من فعل النحل ولغير الصالات (انظر الحيوان ج ٣ ص ٣٢٩).

٢ - ظبية - والظبية اسم الفرج من الحمار... وقد استعارة أير الأوزر فجعله للخب، (الحيوان ج ٢ ص ٢٨٢، وانظر ٢٨٠ - ٢٨٣).

٣ - غرة - قالوا: غرة الإنسان وغرة الفكرة... وقد يستعار ذلك لغير الإنسان والفكرة، مثل غرة الطير (حيوان ج ٥ ص ٢٩٣).

٤ - جروة - الثمرة التي لم تصل إلى ثمرها الكامل (الحيوان ج ٢ ص ٣٠٩)*. والمثالان الأخيران في ص ٣٠٨ - ٣٠٩ أحدهما: جروة - نفس، في «ضربت جروى»، بمعنى أجبت نفسي، ومن الواضح أنها مثل.

والثالث: كلب - كيم، في «كلب يسبه» - وهي استعارة مؤسسة على التشثيل - ويمكن تفسيرها على أنها تخص الطبقية نفسها ولكن ببعض التكلف. ولذا أفضل أن أمزو ذلك إلى أن خاصية الموضوع وهوائه «الاستعارات من اسم الكلب» قد أوقعت الجاحظ بأن يضم أمثلة لا يظهر عند تحليلها أنها متعلقة بها. وبالطبع فإن السؤال الذي يتبادر إلى (الذهن هو: أكان لدى مؤلفنا أدوات اصطلاحية كافية لصنع التمييز الكافي بين هذه الأمثلة؟ (انظر في ما يلي ملاحظات أبعد حول هذه المشكلة).

عل أن هناك مثالا متفردا يبدو أنه يتحدى كل المحاولات المعقولة لجعله يأخذ مكانه في الإطار العام، وهو كلمة «صدى» في عبارة «إن يصح صدأ بفترة» (من بيت للنمرين تولب، انظر البيان

* أعتقد هنا على مجموعة 59-60 Kratchkovsky, *Deux Chapitres*, pp. 59-60 و 11-13. Skarzynska-Bochenka, *Ornaments*, pp.

* لقد أوردت نصوص الجاحظ في الأمثلة السابقة ما عدا في النص الأخير (٤) فهو ترجمة لما ذكره المؤلف «الترجمة».

للتصوص العربية . وأمل أن أقوم ببحث هذا الموضوع بالتفصيل في
الدراسة التي أشرت من قبل إلى أن أضع القيام بها .^{١٠}

(٢) ابن قتيبة (ت ٢٧٦ / ٨٨٩)، تأويل ص ١٠٢
س ٢-٣ .

يبدأ ابن قتيبة الفصل الذي عقده للاستعارة بالتعريف التالي :
« فالعرب تستعير الكلمة تضعها مكان الكلمة إذا كان اللفظ بها
بسبب من الأخرى أو جاورها لها أو متشاكلا » ٤٠ (ص ١٢٥) .

من الواضح ، أن هذا التعريف لا يتصل بالاستعارة
« القديمة » ، فالقصر الذي تابع عليه الاستعارة هو الكلمات ،
والنتيجة هي الاستعمال للجائز للكلمات . وأيضا فإن هذا
التعريف لا يمثل الاستعارة « الجليدية » ولا الاستعارة بوجه عام ،
لأن التشبيه هنا لا يمثل إلا واحدا من شروط ثلاثة أساسية ، ما إن
يتم تهيئة أحدها حتى تتحقق الاستعارة . والشروط الأخرى
التي لا بد من إيفائها هي : أن لا يستعمل الجائز في مصطلحه
الكلمة أيضا ، وفي الواقع يبدو أن « الاستعارة » تمثل مصطلحا عاما
« للاستعمال للجائز للكلمات » . ولكن ينبغي أن نلاحظ أن كلمة
« مجازي » لا تتطابق هنا مع « غير الحقيقي » ، لأن حالة واحدة من
الاستعمال غير الحقيقي للكلمات ، أي استبدال كلمة بكلمة
معاكسة لها عن طريق التلفظ أو التكميم ، وهذا ابن قتيبة إلى باب
« القلوب » (انظر تأويل ص ١٤٢ . وبصرف النظر عن هذا ،
فإن الفصل يعني أنواعا مفردة للتأنيب من « القلب » ، حل نحو
لا يمكن منه أن نضعها تحت عنوان واحد) .

وكتاب ابن قتيبة هذا يسهم ليس في مجال علم الشعر ولكن في
مجال تأويل القرآن . كما يدل عنوانه بالطبع « تأويل مشكل
القرآن » . ولقد سبقت الإشارة إلى أن مصطلح الاستعارة في هذا
المجال من النشاط الغريب كان يستعمل بمعنى يختلف عن معناه عند
من كتبوا عن الشعر ، وأضحى به الاستعمال للجائز للكلمات (انظر
ما سبق عند الحديث عن الرمان) . من هذا المنطلق نجد
الاستعارة تمثل فرعا من الجائز لدى ابن قتيبة (انظر تأويل ،
ص ١٥) . ووضحة إلى هذا نجد أنها فرع من فروع الجائز
(انظر تأويل ص ١٠١ ، لقول ابن قتيبة : « ولأن أكثر الجائز يقع
فيه » ، يعني فصل الاستعارة) . وابن قتيبة لم يشرح مصطلح
الجائز شرحا وافيا ، ولكنه ذكر أنه « طرق القول ومأخذه » (انظر
تأويل ص ١٥) . ويبدو أن تعريفه للآخرين قد تولى به عبارة
« الاصطلاحية » ، لأن الجائزات كان ينظر إليها على أنها خاصة
بلغة العرب ، ولها بفضل طبيعة ورواها المتكررة في القرآن الكريم
جسده غير قابل للترجمة (انظر تأويل ص ١٦ - ٥ - أ) . حل أن
هناك صورة أكثر وضوحا مما يشتمل عليه مصطلح الجائز ، تظهر
من قائمة فروع الجائز التي يدرها ابن قتيبة (انظر تأويل ص ١٥
وما يليها) : وهي الاستعارة ، والتشكيل ، والقلب ، والتلفيم

^{١٠} نشرت هذه الدراسة عام ١٩٨٤ ، راجع ملحق ٣١ (للمرجع) .

به من جهة أخرى ، فهذه قد تستلحق من المؤلف واحدا من ردود
الفعل التالية :

(١) قد يتجاهل الاختلاف ويصل الحالة الجليدية بيهكل الأمثلة
الموجودة لديه ، وذلك إما (أ) خطأ بسبب سببه علم التحليل اللغوي
للمثال ، أو (ب) توسع واضح في معنى للمصطلح التقني (كما قد يكون
الامر في مثال السحابة الباكية) .

(٢) قد يعد الاختلاف من الأهمية إلى درجة تبرر قيام طبقة
جديدة تشمل مصطلحا جديدا ، وألا فهي تبرر قيام فرع
مستقل تضمه الطبقة الأصلية . لكن هذا لعله ما يستجد حدوثه إلا
في مستوى نقاش أكثر دقة وتمقيدا .

(٣) قد ينظر إلى الاختلاف على أنه خصيصة من بناء أساس
لطبقة أخرى مختلفة تماما ، ويصف الحالة الجليدية طبقة لذلك .

وهكذا فإن للمصطلحات المرجعية (في عصر المؤلف) يمكن
تصويرها في صورة دوائر تدور حولها المركزية متميزة ، في حين أن
محيطاتها يصعب تحديدها إلى حد ما . وأكثر من ذلك فإن العلاقات
بين الدوائر المتجاورة ليست محددة . وطبيعة الحال ، فإن بعض
للمناطق لا تغطيها هذه الدوائر . وتحت هذه الظروف ، يكون من
الواضح أن إحداث وجود تطبيق خاطئ للمصطلح يظل يمثل نسبة
كبيرة . وأقصى ما يستطيع المرء فعله هو أن يكتشف ما إذا كان
التطبيق لمصطلح معين ينحدر حول فكرة معينة أو بناء معين (ذلك
هو الجزء المركزي للدائرة) ، لأن هذا سيمثل إلى حد بعيد المعنى
الطبيعي للمصطلح ، وسيكون هو ما يفهمه المؤلف والقارئ للرواية
الأولى .

وهكذا فإنه يبدو لي أنه يحدونا أن نؤكد باطمئنان أن معنى
للمصطلح « استعارة » لدى الجليط يد - أولا وبصورة غالية - حل
الاستعارة « غير اللغوية » . والنتيجة للطبقة المترتبة على هذا هي أن
مصطلح الاستعارة لم يكن يستعمل للاستعارة « القديمة » . وسأستل
وضع تقويم لهذا الأمر إلى « الحاققة » ، حيث تتوفر مادة أخرى من
مؤلفين آخرين يمكن مقارنتها بعنصر . وسأستدل هنا بالإشارة إلى أن
بعض الاستعارات « القديمة » ، التي ترد في للكتب الشعرية في
آثار الجليط ، يطلق عليها حينها مصطلح « بدیع » . ولقد لفت
الانتباه من قبل Bonebakker في بحثه « *testi ara* » ص ٢٤٨ ب
٢٤٩ إلى أن الاستعارة - دون أي تمييز - قد يكون يشار إليها من
خلال المصطلح « البديع » . وهناك مصطلحات أخرى في حدود
حقل الجائز استعمالها الجليط وهي « مثل » و « تشبيل » و « مجاز »
و « اشتقاق » ، ولكن العلاقة المتبادلة بين هذه المصطلحات لم تقرر
بعد . ويستطيع القارئ أن يعود إلى دراسات سبقت الإشارة إليها
وهي دراسة Skarzynska Kratchkovsky ، ودراسة Skarzynska
Bochenska ، وإن كانت الأولى لا تمدد كونها مجموعة من الراجع
(وهي مفيدة جدا) وضمت له) ، والثانية ليست إلا دراسة
سطحية تقتصر إلى كثير ما هو جدير بالذكر في ترجمتها وتفسيرها

خصصة للاستعارة القديمة ، على نحو دفع المؤلف الى أن يعطى هذه الأمثلة على أنها شبه مبالغ .

٣- ثلث (تولى ٢٩١ هـ / ٩٠٤ م) قواعد الشعر من ٥٧ ، ص ٧ .

بدأ ثلث الفقرة الخاصة بالاستعارة بتعريف قوله يونياكر كما بل « أن يستعار الشيء اسم غيره أو معنى سواه »^(١) وترجمة يونياكر للجزء الثاني من التعريف « أو معنى سواه » هدفت إلى أن تشمل الاستعارات القديمة التي كانت بارزة ضمن شواهد ثلث . وهذا هو المعنى الذي وجدت لها أن يكون هو المقصود . ولكن عند إضافة الفعل « attribution » « أن تنسب » واختيار الترجمة « characteristic » لكلمة « معنى » ، « that is not its own » لكلمة « سواه » يصبح التوازي في التركيب في الميزة الأصلية مشغولاً وفي حين أن « اسم » في الجزء الأول من التعريف يشمل الشيء بجمعه ، فإن « معنى » في الجزء الثاني من التعريف لا تشمل إلا عتصراً أضيق بطريقة مصطنعة إلى الشيء . وإذا افترضنا أن هناك توازناً حاداً في الألفاظ والمعاني في الجملة فإن التركيب في « اسم غيره » في الجزء الأول من الجملة يفسرنا إلى أن نقراً في الجزء الثاني « معنى سواه » على أنها مضاف ومضاف إليه « سواه » حقا هي في حالة إضافة « بدلاً من قراءتها على أنها « معنى سواه » : فهي تبدو غير ملائمة ، وإن كانت سليمة نحويًا . وهذه يمكن فهمها كالتالي « (أن تستعير لشيء ما) الصورة اللغوية (للمعنى) لشيء آخر » ، وهذا يناسب تماما الكلمات التي تتلوه مباشرة : « فقول امرئ القيس الذي يصف فيه الليل فاستعار وصف جبل » (يشير إلى البيت الذي كررنا القسم الثالث له) . ولأن أصبح معنى الاستعارة واضحا على أنه استعارة صورة ذهنية : فهذا ليس اسم الجمل هو الذي استعير الليل ولكن بالأحرى الصورة الذهنية للجبل ؛ وهذه تحتوي كل خصائص الجمل التي يمكن انتخاها للملاحم منها لقيم تمثيلا وإثباتا بين الليل والجمل . وهكذا فيلنفس إلى بيت امرئ القيس يصبح من الملاحم أن يستبدل كلمة وصف بكلمة معنى .

ومن الغريب أن الجزء الأول من تعريف ثلث الذي يبدو واضحا وطارفا للوهلة الأولى ، لا يثبت أن البيت أنه يمثل معضلة حقيقية ، عندما ننظر إلى الأمثلة الشعرية المتصلة به . فليس من شواهد ما يعرض للاستعارة البسيطة لاسم شيء لشيء آخر . وعندما نضع في الحسبان إنجاز أسلوب ثلث ، الذي لا يعطى مقابيح توضح ما قصد إليه المؤلف ، فإنه ليس أمنا إلا استعمال المحسن لتبين السبب في هذا التعارض الشاذ . وفي نظري أن الجزء الأول المتعلق باستعارة الاسم أخذ من مصدر يمثل التطبيق القرآني للاستعارة (راجع الكلام من ابن قتيبة) . ولما مجموعة الشواهد لأنها تعرض ما يدعيه الرواة وعليها الشعر استعارة . وربما كانت جملة « أو معنى سواه » أمثلها ثلث كي يهلا الفجوة بين التعريف الذي اعتمد عليه القرآن للاستعارة ، وأمثلة الاستعارات التقليدية للمعروفة من الرواة .

والتعريف ، والخلف ، والتكرار ، والإغناء ، والإظهار (معنى هذين يبدو لي غامضا) ، والتعريف والإيضاح ، والكتابة والإيضاح ، وغاية القدر خطاب الجميع أو العكس ، أو غلبة القدر أو الجميع غلبة المعنى ، والقصد بلطف الخصوص لمعنى العموم ، أو العكس وأقربا أخرى .

ويبدو أن القسم المشترك لهذه الفروع هو أن الملاحظ كل شيء يقع وراء التطبيق للتطبيق الصارم للغة ، وذلك معنى وراء كونه نسخة بسيطة صادقة من الحقيقة . لكن التعارض بين التعبير المجازي والحقيقة لا يدخل ضمنه الكذب ، لأن للمجازات مثل جزءا غير منفصل من اللغة كما استعملها العرب القدماء ، ومن هنا فإن أعضاء المجتمع الذين يتحللون اللغة نفسها يدركون تماما معنى هذه المجازات . وعلى هذا الاستعارات أيضا يصورها ابن قتيبة على أنها عناصر ثابتة في اللغة ، يعرفها الجميع ، وليس على أنها ابتكار أصيل لأفراد من الخطباء والشعراء . وهذا هو السبب الذي جعله يبدأ تعريفه للاستعارة بعبرة « فالعرب تستعير ... » .

أما بالنسبة للاستعارات المفردة التي يحوي عليها الفصل ، فلم أضع لها خطة تنظيمية تقوم على الاستقصاء ، ولكني سأقتيد بإصطلاح إشارات قليلة توضح أي نوع من الاستعارة يمكن أن نجد هنا .

(١) لا يبدو أن للاستعارات « الحديقة » وجودا لديه ؛ طول استعارة عذرت للحن المؤلف هي « ضحكت الأرض » بمعنى « أبتت » لأنها تبدي من حسن النبات وتتفتح من الزهر ، كما يفتقر الفيلسوف من الشعر ، (ص ١٣٥ ، ١٣٦) (ومن الغريبة يمكن أن يكون مثال Quintilian الذي يوضح الاستعارة « ... ridet » « ضحكت المرج ») . وهذه استعارة في الفعل مؤسسة على التشبيه ، ويبدو قريبة من الاستعارة « القديمة » ، باستثناء كونها تنحدر من العناصر الخيالية . وفيقة الاستعارات في هذه الفقرة التمهيدية (انظر تاول ، ص ١٠٢-١٠٣) تخص باللغة نفسها .

(٢) هناك عدد من الاستعارات « غير للقبه » (مثل للمحزون المؤلف في التراث) ذكرت في الصفحات ١١٦-١١٧ في مجال إيضاح أن وردت كلمة « غفر » في القرآن الكريم في حين أن المقصود هو « حافر » (سورة ١٤٦ / ٦) إنما هو لم يرتب به علة العرب القدماء في استعمالهم .

(٣) وهناك بعض الاستعارات « القديمة » وردت في الصفحات ١٣٦-١٣٧ ، وكلها مأخوذة من الشعر . وأتساءل ماذا يمكن أن يعد نموذجاً لهذه الاستعارة هو البيت « إذ خرج الليل يروج الشمس » (انظر ص ١٣٦) ، وهو ما جعل ابن قتيبة يعلق عليه بميزة ذات ميزة : « فجل للشمس روحا خرج بها الليل » . ووضع هذه الاستعارات القديمة ضمن للفتحة التي يصدر عنها المؤلف لا يبدو واضحا كل الوضوح ، لكن يبدو أنها تتعلق بالفتحة السابق حول المبالغة ، التي يدافع فيه ابن قتيبة عن طريق الشعراء ، ويشرح المنصر الخيال الرومي الذي يحدث في المبالغة من خلال التناقض حذف الفعل « كاد » . وعلى هذا ، فلعل المنصر الخيال قد كان

٤ - ابن المعرز ألف (كتابه ٢٧٤ هـ / ٨٨٧ م) البيع ص ٢٨ - ٩ .

ليس هناك تعريف للاستعارة في كتب ابن المعرز و«البيع» في الفصل الخامس بالاستعارة ، ولكن في الفقرة السابقة على الفصل مباشرة ، التي تحتوي شرحاً أولياً لمصطلح «البيع» ، نجد عبارة فيها ما يقارب التعريف للاستعارة . يبدأ ابن المعرز الفقرة بمثلين من «البيع» ، أحدهما مأخوذ من القرآن الكريم والأخر من الشعر ، ثم يستمر في حديثه « وإما هو استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها » . ولقد غيرت Skarzynska-Bochenka بعض أشيائه في النص كي تحصل في ترجمتها على تعريف حقيقي عن طريق التشبيه ، فهي تذكر « الاستعارة هي » بدلاً من « وإما هو »^(١٦) . وكذلك فإن Kratchkovsky في ترجمته الروسية لكتاب «البيع» حول الجملة كما يلي « (البيع) هنا يتألف من استعارة كلمة لشيء هي لا تعرف (ينطبقها عليه) من شيء تعرف به هذه الكلمة »^(١٧) . وبعض النظر من كون كراتشكوفسكي جسد دون سبب معروف للسند إليه هو « كلمة » في كلا جزئي الجملة بدلاً من « الشيء » كما هو في النص لأصل (وهذا لم يصب للنص بضرر) ، فإن كلا الترجمتين يتفقان في افتراضهما الضمني أن « كلمة » هنا تعني الاسم الذي يعرف به الشيء . ويتبدل هذه صفا طريقة طبيعية لفهم هذه الجملة . ولكن وعلى أية حال ، إذا قلنا هذا التفسير فستعترض في صميمات ، لأن شبه التعريف هذا لا يغطي إلا غلط الاستعارة « الحدية » (ومن المحتمل أن يشمل الكتابات ، لأن شرط التشابه لم يخص عليه صراحة) ، في حين أن العلاقة التي تتولد مباشرة ، وكذلك الشواهد في فصل الاستعارة ، ليس فيها حالة واحدة من الاستعارة « الحدية » (راجع Reinert, Probleme p. 92, 11-12 FF) ، ولكن ما يوجد هو الاستعارات الحدية على التشبيه ، ومعظمها من النوع القديم . هل أنه ربما أمكن أن يقال إن بعض الشواهد تلائم شبه التعريف هذا فمثلاً قد يرى للمر أن كلمة « أم الكتاب » قد استصيرت « آيات عجيبة » [سورة ٣ : ٧] - وهذا يمثل تطبيقاً غير مأثور للكلمة « أم » في غير معنى الوالدة الذي يمثل التطبيق للأول (ها) . لكن هذا لا يثبت تماماً لعدم معظم الاستعارات « القدية » ضمن الشواهد (هل سبيل المثال لا يمكننا القول إن كلمة « جنح » في « جنح الليل » [راجع سورة ١٧ : ٢٤] قد استصيرت لشيء ما من « جنح الطير » ، فذلك لأن هذا « الشيء ما » لا يوجد له) . وسيتبين إن كلا المثلين « أم الكتاب » و« جنح الليل » يتولان مباشرة شبه التعريف هذا ، فإنه من الصعوبة أن نفترض أن لا يشملها مما . ومع وضع هذا في الحسبان فإنه إذا وجهنا انتباهنا إلى الألفاظ المتصلة في شبه التعريف نجد أنه (١) قد لا يكون عرض صفة أن جاء استعمال « كلمة » (وهي تحمل اختلاف مفهومي لفظ ومعنى) بدلاً من « لفظ » أو « اسم » ، وأن (٢) « حرف بكلاً » ينضو النظر عن معناه الشائع في الدلالة على أن الشيء أو الشخص معروف باسم معين فإنه يمكن أيضاً أن يعني الدلالة على أن الشيء أو الشخص

معروف بصلته بشيء آخر* . وحل هذا فإن أرى تفسير النص كما يلي : « وهو (يشير هنا إلى البيع في المثلين السابقين بخاصة) استعارة صورة ذهنية لشيء لم يعرف بصلته بها من شيء قد عرف بصلته بها » . وعند تطبيق هذا حل المثلين اللذين سبقت الإشارة إليهما نحصل حل : استعارة صورة « الأم » و« الجنح » (الحدية) لشيء لم يعرف بصلته بها ، فذلك هو « الكتاب » (و« الليل ») من شيء قد عرف بصلته بها ، فذلك هو « الولد » (و« الطائر ») . إن هذا يقدم تفسيراً مقبولاً لكلا المثلين .

وفي حالة نقاشنا يمكن أن نقرر أن تعريف ابن المعرز الجزئي هذا يتفق مع شواهد . وعلى هذا فهو يمثل وصفاً جيداً للعملية الفنية للاستعارة « القدية » ، ولكنه أيضاً يتسع ليشمل الاستعارات الأخرى المختلفة التركيب ، المؤسسة على التشبيه ، التي لا يمكن عدّها ضمن الاستعارات « القدية » بسبب غلوها من العناصر الخيالية .

٥ - قلعة (ت جلد ٣٢٠ هـ / ٩٣٢ م) نقد . ص ١٠٤ ص ١ - ٢ .

من الغريب جداً أن لا يقرّد قلعة خلال محاكمة العناصر المؤلفة للشعر والنسب المتعلقة بها ، فصلاً خاصاً بالاستعارة ، مع أن تصنيده لاختلاف اللفظ والمعنى « بلا رب لشيء مثل هذا ، كما فعل هو بالنسبة للتشبيه (انظر ص ٩٠) » . أما الفقرة للصلة بالاستعارة فهي ليست إلا استطراداً مختصراً متصلاً بفصل « للملاحظة » . وهذا المصطلح يرد ضمن حكم أصوله الحرفية للمثال عمن من الخطاب (رضي) على شعر زهير بن أبي سلمى ، ولكن منه ليس متفقاً عليه . وقد سره قلعة أنه « فاحش الاستعارة » ، وجسده مكافئاً للاستعارة « غير القدية »* ، كما يظهر من شواهد . والأمر الذي تثيره الاستعارات التي من هذا النوع ، طبقاً لما يراه قلعه ، هو أنها تؤلف لإحلاماً مختصر غريب شاذ في سياق معين . (انظر ص ١٠٣ ، ٨ - ١٠) . وأمثلة المتصر للفظ « حافر » في سياق الجسم البشري . وفي الاستطراد الذي يلي هذا نجد المؤلف نفسه مضطراً إلى أن يقرّف بما يلي : « ولقد استعمل كثير من الشعراء القول للجدلين أشيائه من الإجمالية ليس فيها شائعة كهل ، ولها لم منافير ، إذ كان خرجها خرج التشبيه » . وفي هذا النص ، وإن لم يكن تعريضاً ، هذا إضافة للشرط « إذ كان خرجها خرج التشبيه » إلى العملية الأساسية للاستعارة وهي على وجه اللغة إحلام مختصر غريب ، فنظير قلعة أن يصل إلى تعريف للاستعارة ينطبق على الاستعارات

* ما قصد المؤلف هو الفرق في استحداث حرف الجر (باء) ، وفي المثال الأول ما يشار به إلى الاسم مثلاً : « (ويرفر الخراساني هذا الاسم في الجزيرة العربية) وفي المثال الثاني ما يشار به إلى الصفة مثلاً : « (ويرفر الخراساني بطيب راحته) » . (الترجمة) .

* هذا المصطلح وضعه عبد القادر . راجع ما سبق .

يقصد به تعيين للمنى على مستوى الجملة وليس على مستوى الكلمة .

أما للملاحظة فهى من جهة أخرى تختص بصيوبة اللفظ (انظر ص ١٠٣ س ٤) ، وهى تجري على العيوب فى الكلام ، مثل « الملحون » ، و « الوحش » (انظر ص ١٠٠) . ويدل هذا على أن الملاحظة ليست كالتشبيه ، فهى تشير إلى الكلمات المفردة وليس إلى الجمل . ومن ثم فإن استعمال كلمة « حافر » فى حين أن المقصود « قدم » لن يؤثر على معنى الجملة ، وإنما هو ببساطة مجرد اختيار للكلمة غير الصحيحة . وسينتهى مؤلفنا ليستثنى استعارات معينة من حكمه السابق على الملاحظة ، نجد أن هذه الاستعارات التى يندفع عنها ، وإزالت مع ذلك ، من خلال تعصبه للدخول هذا على الاستعارة - تُكفم بالفصوح . فهذه الاستعارات ورغم خلوها من العيب الموجود فى الملاحظة ، مازالت - من الظاهر - بعد ما كلفت غير صحيحة فى موضعها . ولكن عدم الصحة هذا يمكن التجاوز عنه ، لأنها بنيت على مقارنة وتشبيه ، ولم تؤخذ احتياطاً* لما يجاز حسب تعبير قدامة من هذه الفكرة (ص ١٠٥ س ١١) . ولكن من خلال إدخال التشبيه إلى تعريف استعارات معينة - وهذا ما لم ينتبه إليه قدامة على ما يبدو - يصبح من الجمل ثاماً أن هذه الظواهر ليست محدودة ، لا بمستوى اللفظ (لأن المقارنة تمت إضافة إلى المعنى) ولا بحدود الكلمات المفردة (لأن المقارنات هنا على وجه التشبيه ، وهذا يحتاج إلى الأكل إلى جملتين عند كتابتها تفصيلاً) . وعلى هذا فإن هناك كسراً منطقياً فى مناقشة قدامة . إنه يشير غير ملحوظ فى الاتجاه من طبقة إلى أخرى . وهذا الحل فى مناقشته له دلالة ، لأنه يضع معالم للانفصال من فهم تقليدى للاستعارة ، يشتمل فى أنها وضع كلمة فى غير موضعها (سواء كان ذلك جزواً خيالياً أو لم يكن) ، إلى وجهة نظر أكثر حداثة ، وأكثر صحة ، تتمثل فى أن الاستعارة هى ما يقصد إليه الشاعر أساساً من المقارنة بين حقيقتين . وقدامة ، فيها وراء ذلك ، هو أول من أدخل كلمة تشبيه فى نقاش الاستعارة ، ولكن هذا لا يعنى أنه حدد التشبيه والاستعارة من خلال العلاقة المتبادلة بينهما كما فعل الرمان من بعد (انظر سابق) . لقد حال دون هذا الأمر تلك التعقيدات الواسعة الاختلاف فى نظام قدامة ، فحيث يضع الاستعارة قريباً من « عيب اللفظ » كما رأينا ، نجد أن التشبيه يخص بفصل « دعوت للمنى » وبخاصة عند « أهلام » من أقراص الشعراء (انظر ص ٢٣ س ١٤ - ١٦ ، وحول مسألة حسابان التشبيه ضمن أقراص الشعر أنظر هاينريش Heinrichs, Literary Theory, pp. 39-40) .

القديمة . وكونه قد وضع هذه الاستعارات القديمة فى ذهنه يظهر فى معظم شواهد (وهى - بالناسية - تبدو مأخوذة من ابن المعتز) . وقد سبق أن لاحظنا أن التشبيه فى هذا السياق لا يقصد به للمنى الضيق « لتشبيه » مثلاً معنى كلمة « Simile » فى الإنجليزية (راجع عاشق ٩) ، ولكنه بالأحرى يجعل للمنى الواسع المقارنة بما فيها التشبيه . وهذا أيضاً يجعله تحليل قدامة للشواهد الثلاثة الأولى (أما البقية فقد أتتبت دوماً تميئاً) . ولكن لماذا لم يستعمل هو مصطلح « تمثيل » الذى يبدو ملائماً فى هذا السياق ؟ إن المشكلة معقدة ، وأرى أنه يمكن حلها فيما يأتى :

(١) حدد قدامة عملاً التشبيه (بمعنى المقارنة) على أنه الأساس فى الاستعارات « القديمة » .

(٢) وهو يعرف التشبيه هكذا « وهو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلاماً يدل على معنى آخر ، وذلك للمنى الآخر والكلام متبناً حياً أراد أن يشير إليه » (انظر ص ٩٠ س ٤ - ٦) . ومن الغريب أنه هنا أفضل حتى الإشارة إلى العلاقة بين المصن ، وهى ما يجعل هذا التعريف عمتاً ، فضلاً عن أن يضع التشبيه أساساً للتشبيه ، فليس للتشبيه ومشقته عنه أى مكان من فصل التشبيه .

وعند جمع ما فى (١) و(٢) مما نجد ما قد ملنا بإجابة لسألتنا .

ومن جهة أخرى فإن مصطلح « تشبيه » حسب استعمال قدامة له ، يبدو أنه يهيد « الاستعارة للجملة »* (وإن لم يخل هذا من استثناءات) . وتقريباً يعطى شواهد قدامة للتشبيه من الاستعارات « القديمة » ؛ بل إن واحداً منها (انظر ص ٩٢ ، س ١) قد صفه ابن المعتز على أنه استعارة (انظر البليغ ، ص ٢ ، ص ٧) . وهذا إلا أمر طبعى ، لأن هناك حالات كثيرة تلتف وسطاً بين « الاستعارات للجملة » والبحت ، التى تؤخذ فيها جميع الكلمات من « المثال » ، ربما باستثناء ضمير متصل واحد يؤكد الصلة بـ « الموضوع » ، والاستعارات « القديمة » البحت ، التى تشير جميع عناصرها إلى « الموضوع » ، هذا كلمة واحدة تعين عنصرها فى « المثال » . ويصعب جداً تصنيف هذه الحالات المتوسطة . ولكن من وجهة نظر تنظيمية فإن التشبيه والاستعارة يطلان متفصلين بوضوح لدى قدامة ؛ فالتشبيه يخص نموت اختلاف اللفظ والمعنى . وذلك يعنى أن الشاعر يخلق ويشكل كلاماً منها ، « للمنى » و « الكلام » ؛ فهو ليس مفيداً يخلق لفظاً ملائمة للمنى معين (ويظهر من استعمال مصطلح « كلام » فى تعريف التشبيه ، أن المصطلح المقابل للكلام هو المعنى - فافهم بعد ذلك - .

* مثال ذلك :

ألم تلك فى عينيك جلتى ؟ لاجلجلى بعد ما فى شيكا . وقدامة ص ٩٠ (للترجمة) .

* لورهم وسودو المصيص شُنبغ والصحيح بالتركيب الذى مستحور

* يقول قدامة : « ليس فيها شناعة كهذه ، ولها هم مغاير ، إذ كان هربها غرض التشبيه » (ص ١٠٤) (للترجمة) .

٧- ابن حريد (ت ٣٧١ هـ / ٩٧٣ م). جمهرة ج ٣ ص ٤٣٢-٤٣٤، ٤٤٢، ٤٨٩ ب-٤٩١ أ.

مع أن ابن حريد لم يقدم تعريفاً فعلياً للاستعارة، فإنه يستحق أن نؤمله لاحتياها خاصاً؛ وذلك لأنه -وعرفى يتم بعلم الدلالة- جمع التراث الذى وروث فيه الاستعارة في تقاليد كلا الجانبين: جانب الدراسات القرآنية، وجانب الدراسات الشعرية، ولكن دون عاولة أن يقدم حلة بينها، وأن يصلح الاضطراب في المصطلحات. ولقد كرس لهذا فصلين مختلفين، ليسا متابئين، في ملحقات محجبه العظيم. والأول منها (انظر ص ٤٣٢-٤٣٤) عنوانه باب الاستعارات، ويشمل بصفة خاصة أمثلة من الكتبة، وأنواعاً أخرى من التوسع؛ مثلاً «الغيث» يفيد حرياً «للطهر»؛ ثم صار يطلق على «الغيت الذى يتجه للطهر»؛ وه إصطلاح يفيد حرياً «الحلجان»؛ ولكن تطلق على سبيل التوسع على «الحفل ليله للناس»؛ وه نجمة «تفى حرياً» والبحث عن المرعى؛ ولكن على سبيل التوسع تشير إلى البحث صوما. ولكن هناك أيضاً بعض الاستعارات. وكل منها تجرئ فيه الاستعارة في الفعل -أدريت أيضاً في هذا الفصل. ومن هذا فإن معنى الاستعارة في هذا الفصل يتناسب مع تعريف ابن قتيبة.

أما الفصل الثاثل (انظر ٤٨٩ ب-٤٩١ أ) لعنوانه «باب ما يستعار فيحكم به في غير موضعه» وهذا عنوان يقترن من أن يكون تعريفاً وليس لراهة بكونه قاعدة (أو للمخالفة إن أردنا ذلك). ولكن ابن حريد لا يفعل هنا غير أن يسجل استعمال العرب؛ دون أن يحكم عليه بقيمة ما، كما كان شأن قاعدة. ومعظم أمثلة هذا الفصل هي من الاستعارات «غير القيدة»؛ ولكن للمهم في هذا السياق هو ورود عدد من الأمثلة التي لا تختلف كثيراً عن غيرها في أنها تتعلق بنقل الكلمة من مجال الحيوان إلى مجال الإنسان، إلا أنها تؤلف مجموعة خاصة؛ لأنه لا يوجد هناك عنصر متاظر للكلمة المستعارة في «للموضوع». ومن ثم ينبغي أن تعد هذه الأمثلة ضمن الاستعارات «القيدة». ولا يوجد ضمن أمثلة ابن حريد هذه أى من الشواهد الشعرية المأثورة، وإما جميعها إما أمثال أو أقوال سائرة، لكنها تجلب من ابن حريد تعليقاً فعلياً يشبه إلى حد بعيد تعليقات ثعلب (انظر ما سبق).

وعلى سبيل المثال، بعد أن يفتيس القول «أنا فلان فأقام بأرضنا ففرز ذئبه لما يبرح»، يستمر ابن حريد قائلاً «ولا ذئب له»؛ من هنا يبدو إذن أن مجموعة ابن حريد تمثل حالة من الخلط

• هذا العنوان والألفاظ التي تنصو ليحيد يندرج الصلة بما ورد في كتب ابن السكيت (ت ٢٤٤ هـ) «لحروف التي يكلم بها في غير موضعها»؛ تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، مطبعة جامعة عين شمس ١٩٦٩ م. ص ٢٥، ٣٦. وابن السكيت يعرض أمثلة من الشعر لها كليات استعملت في غير معابها الأصلية في اللغة، سواء في الجمالية أو الإيصال، ومن أمثلة أمثلة من الاستعارة غير القيدة. وقد ذكر أن «هذه الحروف مستعارة» ويؤيد أنه لا يقصد بكلمة «مستعارة» هنا معنى اصطلاحياً وإنما للمعنى العام لاستعارة الأشياء (المتحركة).

• وإنا يبرز اقتضاه الجرس. هذا هو بنية النص (للتجزة).

٦- إسحاق بن إبراهيم بن وهب الكتّاب (الصف الأول من القرن ٤ هـ / ١٠ م)، البرهان، ص ١٤٢-١٤٤.

لا يوجد تعريف للاستعارة عند إسحاق بن إبراهيم بن وهب، لكن للموضع الذى خصصه إسحاق للاستعارة في تنظيمه لكتابه، والأمثلة التي أوردها تحت عنوان «الاستعارة»، تعطى دليلاً كافياً على أن الاستعارة لديه تنتمي إلى تقاليد مفسري القرآن، ولا تمت بصلة إلى الاستعارات «القيدة»؛ ولا إلى أى نوع من الاستعارات فيها يبدو. أما بالنسبة لموضعها في التظلم «الغري»، فإن المؤلف يقول إن كثيراً من الطبقات التي تمثل فروع العبارة اللغوية -فرما الكلام الرئيسان هما الخبر والطلب (نظر ص ١١٢ من أسفل) - مشتركة في جميع اللغات، إلا أن العرب هم «استعمالات أشر هي، الاشتقاق والتشبيه، والجنس (الإشارة) والرمز (اللمعة الخفية) والروحي (الإخبار بغير واسطة الكلام) والاستعارة والأمثال واللفظ (النفوس المتشبه) والخلق والعرف (التحول المتأخر) عن الضمير أو المبدأ الواجب اتباعه (نحوه) والمبالغة (التأكيد) والقطع والمطف (الانقطاع عن الموضوع الأصل والدخول في فن آخر من القول ثم الرجوع إلى الموضوع الأصل) والتقديم والتأخير والاعتراع (وضع الأسماء لأشياء جديدة، أو تعريب أسمائها الأجنبية، أو اختراع اسم لمعلم جديد)» (انظر ص ١٢٢ ص ٨-١٠). ولم أستطع أن أجعل نفسياً مشتركاً بين هذه الظواهر وراه كلمة الاستعمالات البهيمية التي يذكرها المؤلف؛ ولكن، وعلى حد ما، تنصل هذه الظواهر ما أورده ابن قتيبة وصفه أنه «عجاز» (انظر ما سبق). ومصطلح العجاز استعمله إسحاق بن إبراهيم أيضاً، ولكنه ضيق حوده عند التطبيق حتى يكاد أن يكون مرادفاً للاستعارة. وهو يستعمل الأزدواجت المتتالية: التوسع والعجاز (ص ١٤٢ ص ٥)؛ وفي توسعهم وعجاز قويم» (ص ١٤٢ ص ٨)، والعجاز والاستعارة (ص ١٤٣ ص ٢-٣) وصفاً للاستعارة التي تعامل معها تحت عنوان «الاستعارة». ومصطلح التوسع من الظاهر أنه يقارب أن يكون مرادفاً لثالث للاستعارة، يمكن ترجمته على أنه يعنى الامتداد الدلائل. ويرغم هذا التكافؤ بين المصطلحات يصعب أن تكون تعريفاً للاستعارة كما فهمها إسحاق ابن إبراهيم؛ وذلك لأن الشواهد التي كنا ستؤسس التصريف عليها تقع في مجموعتين متباينتين تمام التباين:

(١) أمثلة مثل «بخله» ومعناها الخفى «جمعه يصح بخلها» تستعمل بمعنى «جمعه يظهر بخله» (هذا يبدو أن للمعنى الذى يتضمن السببية «تسبب في إيجاد شيء ما»، استعمل ليعنى «برهن على وجود شيء ما»).

(٢) أمثلة من لسان الحال ينسب الكلام فيها إلى الجانحات. ومن الدلالة بكان أننا نصاحف كلفي المجموعتين في تقاليد ابن قتيبة للعجاز (وللأمثلة في (١) انظر «تأويل» ص ٩٧ وما يليها (ضد القدية)، وللأمثلة في (٢) انظر «تأويل» ص ٧٨ وما يليها). ولكن لماذا اختار إسحاق بن إبراهيم أن يطلق على هذه الظواهر اسم الاستعارات؟ إن هذا يبدو أمراً غريباً.

(٢) وعند تعليقه على بيت زهير « حرى أفراس الصبا ورواحله » نجد « أن يستأثر للصبا اسم الأفراس » (انظر ص ٢٥١ من ٤) . ولما كان الأملى يشير إلى المصلح « ركب هواه » على أنه الأساس لهذه الاستعارة ، فمن الممكن أن تفسر هذا البيت على أنه حالة من استعارة « الكلمة » « صبا » أفراس . لكن الهدف الأساسي لاختصاصها كما نرى - هو أن صورة ركوب الحوى وما أشبه ذلك قد عرفت الطريق لاستعارة الأفراس من مجال الحرب الذي تتعلق به عادة ، ونقلها إلى مجال الحوى . ومن ثم يقدم هنا مثالا من المفهوم « القديم » لاستعارة « الشيء » (أو استعارة « للمنى » ، وهما على حد سواء) . واستعماله لكلمة « اسم » في هذا المثال لوى في المثال التالى له يجب ألا يؤخذ على وجهه التقدير ، بل على أنه إلحاح على الوجود الحقيقى للأفراس (وكذلك المخالب في المثال التالى له) في سياقها الجديد .

(٣) في تعليقه على بيت أبي ذؤيب :

ولما للخبية انصبت افطارها
انصبت كل خبيرة لانتصع

(ورد من قبل ، وانظر ملحق ٨) نجد « أن يستأثرها » (يعنى اللنية) « اسم الأفطار » (انظر ص ٢٥٢ من ٣ من الأسفل) ومناقشة الأملى غشى على النحو التالى :

بما أن لثوت حين يقع يتسان يقره ، فإنه من الصحيح أن يقال « تشب فيه » (وهذا يبرر استعمال « لاستعارة للفعل أنشبت » . ولأن الإنشابة يكون أحيانا عن طريق المخالب ، فمن اللازم « أن تستعير اسم الأفطار لها (للننية) » . على هذا الشرح فليس ثمة توحد استعاري بين لثوت والأفطار ، بمعنى أن « لثوت » = « الأفطار » . ولا مشاحة أن المفهوم « القديم » لاستعارة الشيء يشمل فعله هنا .

(٤) وفي النقد الذى وجهه الأملى ضد الاستعارات الجديدة في شعر أبي تمام نجد : « فلى حاجة إلى الأخذ حتى يستعيرها للذعر » (انظر ص ٢٥٣ من ٧ من الأسفل وما يليه) . هذه الكليات وجدها تشير إلى المفهوم « القديم » للاستعارة على أن للمقول به للفعل « لثوت » هو « الأخذ » وليس اسم الأخذ .

ويبدو أن عدم الأطراف (وهو ما لا يمكن إنكاره) في استعمال المصطلح « استعارة » إنما يأتي من أن التصريف جاء من تراث الدراسات القرآنية عن الاستعارة ، في حين أن الشواهد جاءت من تراث الدراسات الشعرية عن الاستعارة ، ولذلك فيها لا يتجاسر .

لم تكن فيها الاستعارات « غير القليلة » والاستعارات « القديمة » قد فصلت بحد من بعضها البعض ، وإن كان مؤلفنا يبدو أنه يشعر بالترقق . على أنه كان من الشاق لو استطعنا أن نعرف المصدر الذى حلأ حلوه ابن حزم .

٨ - الأملى (ت ٣٧٠ هـ / ٩٨٠ - ١) للوازنة ج ٢ ص ٢٥٠ ، س ٥ - ٣ .

حمد الأملى إلى القلوة بين استعارات أبي تمام والاستعارات الصحيحة للحرب التقدم إلى مجال تنجده بفتح الصنعة في استعارات أبي تمام . ويعرف الأملى الاستعمال الصحيح للاستعارة عند العرب القدماء كما بل « وإنما استعارت العرب للمنى لا ليس (مر) له إذا كان يلوها أو يتشبه أو يشبهه في بعض أسواقه ، أو كان سببا من أسبابه ، فتكون اللفظة للاستعارة حتملا لآفة بالشيء الذى استعيرت له ، وملاحظة لهذه اللفظة » . هذا التصريف - الذى يجعله الأملى أساسا للحكم على قيمة الاستعارات - أقرب إلى الغموض ، وخاصة ما يتصل به بالملامحة بين للمنى واللفظ ، وهو قد استعملها كلها على أنها لوضوح الذى تحدث فيه عملية الاستعارة . لكنه لم يوضح العلاقة بينها ، وإنما ظلت هذه العلاقة مبهمة ، بل إنه حتى عند تحليله عدة أمثلة من شواهد بوضوحها صالحة للبرهنة على التصريف السابق (ويدل هذا التحليل على دكاء المؤلف وحلته بصيرته) لا يلقى ضوءا كافيا على هذه النقطة . وبدلية هذا التصريف التى تحدثت عن « استعارة » معنى لإدخاله في سياق غريب يبدو أنها تمسك للمفهوم « القديم » للاستعارة ، لكن ما تلاها من تمسك للشروط التى يستلزم بعضها بعض - مع عدم شرط التشابه واحدا فقط ضمن شروط أخرى - كل هذا يترك بصرف ابن قتيبة (الذى سبقت الإشارة إليه) ، الذى أسس تأسيسا صريحا على مفهوم « استعارة » الكلمة . والقسم التالى من التصريف يفتى مع هذا المفهوم عند إحلال كلمة « اللفظة للاستعارة » محل للمنى .

ومعنى التلذذ بين حائزين الفكرتين المختلفتين عن الاستعارة يبدو ملحوظا في تفسير الأملى لشواهد التى تحصى على بعض الاستعارات « القديمة » « النمطية » (ومن الظاهر أن الشواهد مأخوذة من كتاب البديع لأبن المعتز) . قلود الاستعارات التالية للفعل « استعار » :

(١) في تعليقه على بيت امرئ القيس نجد « أن يستعير للوسط اسم الصلب » (انظر ص ٢٥٠ من ٤ من الأسفل وما يليه) ، وإن يستعير للمصدر اسم الكلكل (انظر ص ٢٥٠ من ٢ من الأسفل) . وهذا يمثل حائزين من المفهوم الجديد لـ « استعارة الكلمة » (وسط = صلب ، وصدر = كلكل) .

٩ - الرمالى (ت ٣٨٤ هـ / ٩٩٤ م) كانت ص ٧٩ من ٤ - ٥ .
بدأ الرمالى الفصل الخاص بالاستعارة بالتعريف التالى :

« ليكون حلأ حلوه ابن السكيت في كتابه الذى سبقت الإشارة إليه ؟
(المترجمة) .

للعرب القدماء (المجذبات) التي كلف من كثرة في هذا المجال أن يشرحوها وأن يبدلوا فيها ، لورودها في القرآن ، وذلك ضد فهم الجاهل أن من يتصلون سوء الفهم . إن الاستعارة لدى الرمان تخص بالأحرى سائل الأسلوبيات ، وكل مواضع ويوجد في الكتب الكريمة إما يوردها الرمان للبرعة على إحصاء القرآن .

وجميع شواهد الرمان مستمدة من القرآن الكريم . ولذلك فإن موضوع تطويع تعريف الاستعارة « الحديثة » لمعالجة الاستعارات « القديمة » لا يبدو أنه قد كثر . وقد ترك الرمان هنا لإيراد استعارات « قديمة » غطية ، مثل « جناح اللذ » (سورة ١٧ / ٢٤) ولم يملأها في مكان آخر .

١٠ - الحلقى (ت ٣٨٨ هـ / ٩٩٨ م) ، الموضحة ، ص ٦٩ من ٦ من الأسفل وما يليه .

تعرض الحلقى للاستعارة ، في سياق جملته مع المتبني حول أنعطه هذا الأخير وصوب شعره ، ولقد شعر الحلقى أن عليه أن يلفت للنبي دوما في الاستعارة كي يحمله يرى رأى العين مدى الفتح الموجود في إحدى استعاراته . وفي هذا السياق قدم الحلقى التصريف التالي وحقبة الاستعارة أنها نقل كلمة من شيء قد جعلته إلى شيء لم يجعل له . من الواضح أن هذا تعريف للاستعارة « الجليدة » ، وإن خلا من ذكر شرط التشابه . ويظهر من اقتباس غير حر في كتاب التلث (دون ذكره) أن الحلقى انتزع بآراء الرمان في الاستعارة (قارن الموضحة ص ٦٩ و ١٢) والتكت ص ٦٩ من ١١ - ١٢ ، حيث نجد الاقتباس نفسه وقد نقل بمانة في الموضحة ص ٩٢ من ٤ - ٥ .

وإنه مما يثير التساؤل كيف كان المؤلفان أن يتصل مع الاستعارات القديمة بناء على هذا التصريف ؟ ولكن لسوء الحظ لم يتصل المؤلف مع الشواهد للتعلة لأي فريب وزهير وإبراهيم الفيس ، التي تمثل الاستعارات القديمة . لكن بيت المتبني الذي أثار النقاش يمثل نوعاً من هذه الاستعارات .

كيس عجبها أن وصفك معجز
وإن السنين لي مصلبك تطلع

(انظر ص ٦٩ ، ص ٣) ، ولأن الظلم يستعمل أساساً للجبال فإن « للثال » يبدو أقلية من الجبال بعضها يطلع ويتخلف (ظنون) ،

« الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبارة »^(١٠) . هنا نجد أنفسنا في عيط مختلف تماماً عما عرفناه في مجال الكتابة من الاستعارة ، مع وجود عدد من العناصر الجليدة التي لم نصادفها من قبل . وسيتبين أن كتاب الرمان يبحث في إحصاء القرآن فيمكننا أن نتعرف أن يكون مثلاً للاستعارة في المراسلات القرآنية . وسنأ ، إن التصريف السابق لا يترك أحد شك في أن لفظهم « الجليد » وهو « استعارة الكلمة » هو المقصود هنا . ولأول مرة تواجه للمصطلحين الفنين « أصل اللغة » و « النقل » ، اللذين أصبحا بمرزبين وشاعرين لدى المؤلفين للفنانين . لكن على التفرقة من تعريف ابن تيمية (انظر ما سبق) نجد أن عدد الشروط التي لجمل النقل عكنا قد تقلص إلى شرط واحد هو : التشابه . وهذا الشرط إما ورد ضمناً في التصريف من طريق كلمة « للإبارة » (انظر ما يلي) ، ولكنه ورد صريحاً واضحاً في الجملة التي تلت التصريف : « والفرق بين الاستعارة والتشبيه أن ما كان من التشبيه بأداة التشبيه في الكلام [أي ليس فقط ملحوظاً بالذكر مثل زيد أسد] فهو على أصله ، لم يغير عنه في الاستعارة ، وليس كذلك الاستعارة ؛ لأن خرج الاستعارة خرج ما العبارة [ليست] له في أصل اللغة »* وطبقاً لهذا فإن جميع أنواع النقل الأخرى ، وعلى رأسها الكتابة ، قد أخرجت من حيز تطبيق مصطلح الاستعارة عليها ، وأصبح للمصطلح مكاناً دقيقاً للاستعارة « الجليدة » .

ومن هنا نجد الرمان يشير ضمناً في الجملة السابقة ، وصرحة في الجمل التي تنبأ ، إلى أن التشبيه والاستعارة أساساً متطابقان : كل منهما يعني « جمع شيئين يعني مشترك بينهما يكسب بيان أحدهما (أي الموضوع) بالأخر (أي للثال) » . ولكن الاختلاف بين الاستعارة والتشبيه يوجد في الظاهر فقط ، حيث يتعلق الجمع بين الشئين بطريقة مختلفة في كل منهما . فهو يحدث عن طريق « نقل الكلمة » في حالة الاستعارة ، وعن طريق الأداة التي تنقل على المقارنة في حالة التشبيه . وهنا نجد للمرة الأولى (على الأقل طبقاً للمصادر المتاحة لنا) أن الاستعارة والتشبيه يوضعان في فئتين متعادلتين ، ويمرر تعريفها طبقاً للعلاقة للتبادلية بينهما .

وإضافة إلى هذا نلاحظهم يندمج مدفا معنا . وهذا أيضاً أمر جليد ، نلاحظهم قصد به الزيادة في البيان . والواقع أن التشبيه والاستعارة تضمها طبقاً كبيراً هي « البلاغة » ، وتضم معها ثمانية فروع أخرى (انظر ص ٧٠ من ٣ - ٤) . وهذا يدل على أن الاستعارة لدى الرمان ، وإن كانت مستمدة من التراث لمصطلح بالمدراسات القرآنية حول هذا المصطلح ، لا تنتمي إلى حقل دراسات تفسير القرآن ؛ فهي لم تكن بل من الاستعارات الغريبة

* أورد المؤلف النص متوجاً : وما بين القوسين بعد كلمة الكلام هو شرح المؤلف . وإبراهيم نص الرمان انظر التكت في إحصاء القرآن ؛ في ثلاث رسائل في إحصاء القرآن حققها وعرف عليها : محمد عفيف الله أحمد ، ومحمد ظفرون سلام دار المعارف بصر (٣ ط) القاهرة ١٩٧١ ص ٨٥ ، ٨٦ (لترجمة) .

* انظر ابن تيمية وتعليق مشكل القرآن ؛ ٢ ط ، ص ٢٢ ، ٦٧ ، ١٢ على سبيل المثال (لترجمة) .

في حين أن بعضها الآخر يسرع ولا يمكن اللحاق به (= معاليك) .*

ويعلق الحاقلي على البيت بقوله للمتنبي «فاستمرت الظلم لغفورك» . ويبدو من الطريف أن نلاحظ أنه يرغم استعماله للتصرف «الجديد» مازال يتشبث بالتعبير «القديم» للفعل «استمر» ، ليس في هذا الوضع نصب ولكن أينما تستدعي الحال (راجع على سبيل المثال ص ٧٠ من ٦٠ ص ٢ من الأسفل ص ٧١ من ٤) . والتجربة النطقية هي أن المقبول به (نحوياً) للفعل «استمر» يعني شيئاً قد يكون صفة أو حدثاً «يستمر» ويدخل في سياق خريب عنه وفقاً للمفهوم «القديم» للاستمرارة . ولكن هذا الشيء أو الحدث أو الصفة في الوقت ذاته له منظر حقيقي له «حقيقة» في لغة الرمالي والحاقلي «وفقاً للتصرف» «الجديد» للاستمرارة ، وذلك خلافاً للخصائص النسوية غيباليا (لشيء) في الاستمرارات «القدمة» . حقا إن الأصناف الثلاثة للاستمرارة التي يصنفها الحاقلي طبقاً لمرتبتها تنفق جميعها في وجود منظر حقيقي للشيء المستمر . وعندما أراد مؤلفنا أن يدخل هذا المنظر ، إلى التركيب الوصفي المشار إليه آنفاً ، الذي ينكس فيه للمفهوم «القديم» ، استعمل كلمة «مؤتمّع» . وهكذا جعلت عبارته «استمر للرجل موضع قدمه حافراً» (انظر ص ٧١ . وكانت العبارة مستجيبة حسب التصريف الجديد . استمر للفعل «اسم» الحاقلي) . ويمكننا الآن أن نفهم منشأ حكم الحاقلي على البيت : إنه على وجه الدقة اختار الاستمرارة في بيت المتنبي للمناظر الحقيقى وهذا ما استدعى نقد الحاقلي : «والاستمرارة التي استمررتا منافية هذه الأقسام الثلاثة» من أجل أن ليس للفظ فعل حقيقى استمرت الظلم موضوعه (انظر ص ٧٢ من ١٥ وما يليه) . وبالضرورة فإن جميع الاستمرارات «القدمة» في الشعر القديم - طبقاً لهذا - تنفخ مثل هذا النقد . ولعله من الدلالة بكان أن لفتنى كان قد رد أول هجيات خصمه بقوله : «لما جرت على عادة العرب في الاستمرارة» (انظر ص ٦٩ من ١٠) .

وفي موضع آخر نجد الحاقلي يطبق مصطلح المناظرة كما حدده قديماً (انظر ما سبق) على استمرارة «قدمة» غفيلة للمتنبي ، ويذهبوا أصح نوع من أنواع «الاستمرارة» (انظر ص ٩٠-٩١) .

١١ - القاضي الجرجاني - (ت ٣٩٢ / ١٠٠١) الواسطة ص ٤١ من ٨-١١ .

تعرض القاضي الجرجاني للاستمرارة في ثنايا الفصل التمهيدى الذى خصصه للبيوع في الكتاب . وفكر في آخر الفقرة التي تعرض

* اتفق مع المؤلف في تحليله العام لفكرة الاستمرارة هنا في البيت ، ولكن اختلف معه قليلاً حول تصور أن ثلاثة الجبال هذه تشير إلى «الظنون» وإلى «الحال» مما ، ففى تصورى أن الجبال كلها تطلع (= الظنون) وفى فى سبيل المصعد إلى مرتقامات (= معاليك) . ود الحال هو جال تطلع وفى تحول المصدر واكتشاف كل التوضيح . (للتجربة) .

فيها للاستمرارة أن كثيراً من الناس لا يميزون بين الاستمرارة والتشبيه والمثل ، وأنه سيقدم تعريفاً يوضح هذا التمييز : «والما الاستمرارة ما اكتفى فيها بالاسم المستمر من الأصل ، ونقلت العبارة فجعلت في مكان غيرها . وملاكها تقريب الشيء ، ومناسبة المستمر له للمستمر منه ، واسترجاع اللفظ باللفظ حتى لا يوجد بينهما منافرة ، ولا يبين في أحدهما إعراف عن الآخر» (١٢) .

وبمع أن هذا التصريف يجعل إلى حد ما جلية لفظية ، وإحالة للملك غير واضح وغير دقيق في كل تفصيلاته ، فإن الألفاظ المسيطرة في التصريف مثل استمرارة الاسم ، والمناظر الحقيقى ، ونقل العبارة ، كل ذلك يمثل برهانا وإثباتاً على أن المفهوم «الجديد» للاستمرارة هو المقصود هنا . وإضافة إلى هذا ، فإن شرط التشابه قد أشير إليه بصورة واضحة .

ونجد عدداً كبيراً من الاستمرارات «القدمة» ترد ضمن قائمتين من الاستمرارات الجديدة والاستمرارات الرجعية ، يسردها الجرجاني قبل التصريف المشار إليه آنفاً . ولكن لأنه لم يعلق عليها فليس بمقدورنا أن نطلع كيف كان سيحلها . حل أنه حسن الحظ لم يتحاشى هذه المهمة في فصل تالتر ، عالج فيه استمرارات المتنبي الجديدة (انظر ص ٤٢٩ - ٤٣٣) . ويبدو أنه حقيقة يشك في مدى ثقل هذه الاستمرارات «القدمة» والحكفة ، ولكنه ما يشجب هذه الاستمرارات لكونها عارية من الشيء ، كما فعل صاحب له ذكر أنه تناقش معه حول هذه الموضوعات . وإلما كان الجرجاني يمارس أن يفهم ما الذى حدا بالشاعر إلى أن يستعملها - ومن المحتمل أن يكون هذا متصلاً بفكرة تالية : أمكن أن يعثر الشاعر على فعله هذا ؟ ولكن يتشبث الجرجاني توليد هذه الاستمرارات ، نجده يشير أولاً إلى التنازع التاريخى مثل هذه الاستمرارات في الشعر القديم ، ويعد ذلك يشرح في سلسلة من التفسيرات المستعصية واللطيفة جداً في شرح العملية الملولة لها في كل حالة من حدة . ويمكننا ونقد ما يرى ، أن نستخرج ثلاثة لمنازع أساسية من خلال هذا الشرح :

(١) الاستمرارة ، حل عكس ما يلو من ظاهرها ، يكون لها منظر حقيقى في الواقع يمكن إظهاره بالشرح اللائق (راجع على سبيل المثال شرحه لبيت امرئ القيس) .

(٢) الاستمرارة قد تنشأ من استمرارة أخرى (حل وجه التحديد ما عناه الحاقلي بالاستمرارة الجنية على غيرها) (انظر آنفاً) .

(٣) الاستمرارة قد تحدث نتيجة للرغبة في «المقابلة» ، كما في بيت المتنبي :

جمعت في فؤاده هم
ملء فؤاده الزمان إحساناً

(انظر ص ٤٢٩ من ٨) ، وكذلك تعليق القاضي - الذى يستعمل فيه مفهوم «مقابلة اللفظ باللفظ» ص ٤٣٢ من ١٠-١٥) . فهنا

في طبقة واحدة . ومن هذه الوجهة نجد أنثنا أيضا نمود إلى الوراء مع مفهوم أكثر تقدما للاستعارة .

ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أن عنوان هذا الفصل هو « الاستعارة والمجاز » . ولا نجد في الفصل سببا ظاهرا لإضافة « المجاز » . ومصطلح المجاز ظل دون تعريف عند العسكري . وهو كما يبدو ليس إلا شبه مرادف للاستعارة . ولأن أبا هلال قد جمع مادة هذا الفصل من مصادر متعددة (دون ذكر لأي منها) فقد جاور بين مفهومات مختلفة جدا للاستعارة ، بما في ذلك تطبيق ابن قتيبة للاستعارة لتعريف الكلمة (انظر ص ٢٧٦) . وأما هذا هو ما شجع مؤلفنا على أن يضيف مصطلح المجاز لمصطلح الاستعارة بعد عصر ابن قتيبة إقتصار مجال دلالة حل الاستعارات الحقيقية لا غير . ولذلك فإنه بدون إضافة « للمجاز » سيكون هناك تمايز بين العنوانين وعصيات الفصل . وهذا يأتي بسبب إضافي في عدم تأكيد شرط التشابه والملازمة القائمة بين الاستعارة والتشبيه ، لأن ذلك كان سمحنا التطبيق للمصطلح للاستعارة ، الذي فرضته على مؤلفنا المصادر المشهورة التي اتحد عليها .

(٣) لقد حدد الرماني غرضا واحدا فقط للاستعارة هو « الإيالة » ، في حين أن أبا هلال أنشأ ثلاثة أنشأه أخرى هو التوكيد ، والاختصار ، والتعظيم للألفاظ . ومن السهل شرح هذا :

فالرماني كان معناه بأسلوب الفراءة الكريم الذي يخرقه القرآن نفسه بأنه « عين » (انظر مثلا سورة ٢٦ / ١٩) ، في حين أن أبا هلال كان عليه أن يضع اعتبارا للقيد السائد في الشعر في الحالات التي يكون فيها استعارة ما بعيدا عن الإيالة .

١٣ - ابن فارس (ت ٣٩٥ / ١٠٠٤) (الصحاح ، ٢٠٤ : ٨-٩ . . .

مؤلف هذا الكتاب هو عالم آخر من العلماء المتميزين بالثراء اللغوي . والكتاب له عنوان جاني . لغة اللغة وسنن العرب في كلامها . وهذا أول محاولة شاملة في الكتابات العربية تتعامل مع « أصول اللغة » (فهو يتضمن البحث في مادة اللغة وليس وجوه علاقها) وذلك يعني التصميم وليس النحو) . وموضع الكتاب الرئيسي يمكن تحديده في أنه يبحث في علم الألفاظ *Lexicology* مقابلًا للصناعة المسماة *Lexicography* التي تهتم بالكتابات المقررة ومعانيها (انظر ص ٢٩ - ٣١) . وأحد أقسام هذا العلم تعرض « لسنن العرب » وهذا المصطلح يشغل ، ضمن فواهر أخرى تغلب عليها الصبغة العربية ، حقل « للمجاز » ، كله . والمجاز يقصد به هنا « كل ما يقع وراء المعنى والاستعمال الأصلي للكلمة » . والملاحظة الدقيقة بين أجاز وسنن العرب ليست بالواضحة تماما . والفصل الذي يقدم هذه أصول تعرض لسنن عنوانه « باب سنن العرب في حقائق الكلام والمجاز » (انظر ص ١٦٦ من ٢) . وملاحظة هذا الموضوع البارز للفصل تجعل

الفراءة للمستعار للزمان في « فؤاد الزمان » يدين أساسا في وجوهه « للفؤاد » الحقيقي الذي ورد في صدر البيت .

ويظهر إذن أنه لا توجد لديه فكرة موحدة تتعلق ببناء الاستعارات « القديمة » . وهذا يتشعب لشهوه الاستعارة « القديمة » إنما حدث نتيجة لخصائص التصريف « الجديده » .

١٢ - أبو هلال العسكري (توفي بعد ٣٩٥ هـ / ١٠٠٤) كتاب الصناعاتين ، ص ٢٦٨ من ٣-٥ .

ورد فصل الاستعارة في كتاب الصناعاتين ، في أول الباب الذي يضم ٣٥ فصلا خصصت كلها للبديع . ويبدأ الفصل بالتعريف التالي :

« الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض ، وذلك الغرض إما أن يكون شرح للمعنى وفصل الإيالة عنه ، أو تأكيد والمبالغة فيه ، أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ ، أو تحسين للمرضى الذي يبرز فيه » . وكما يبدو من دلالة الألفاظ الرئيسية وهي النقل ، والمجاز ، وأصل اللغة ، والإيالة ، فإن هذا التعريف مستمد من تعريف الرماني (لقد أخذ أبو هلال كثيرا من كتاب « النكت » للرماني ، إلى درجة أن يتهم بالسرقة ، ويبدو ذلك في الشواهد القرآنية وشرحها ولراجحة مثال آخر من الموضوع راجع هلنريش *Heinrich* في *Literary Theory* . 28, note 44) . حل أن هناك ثلاثة فروق ذات دلالة :

(١) لا يترك الرماني أحد شك في أن نقل الكلمة يحدث بين معناها الأول (الحقيقي) ومعناها الثاني « للمجاز » (راجع جلته : « فاللفظ المستعار قد نقل عن أصل إلى فرع » . وانظر النكت ص ٧٩ من ٩) ، في حين نجد أن العسكري - باستعماله كلمة « موضع » في عبارة « من موضع استعماله . . . إلى غيره » - يدخل شيئا من الغموض في تعريفه : فهو قد يكون هذا نصا للمعنى الأول والمعنى الثاني للكلمة المنقولة ، وهو قد يكون قصد أيضا السياق الأول والى السياق الثاني الذين استعملت فيها الكلمة . وفي هذه الحالة الثانية رعا كبر أبو هلال يعود إلى مفهوم أقدم للاستعارة لم يزل الحاشي يثبت به أيضا في تغييره (انظر ما سبق) .

(٢) يشترط الرماني التشابه في الاستعارة ، وقد عرّف الاستعارة والتشبيه وفقا للملازمة للعبارة بينها ، في حين أن أبا هلال يقطع كل إشارة إلى التشبيه حتى حين يقرب تماما من متابهة كليات الرماني . وحل هذا ، فهو في الواقع يؤكد للرماني في أنه يجب أن يكون هناك « معنى مشترك » بين المستعار والمستعار له (ص ٢٧١ من ٦ - ٧ . ونقرأ المستعار له بدلا من المستعار منه وفقا للمثال الذي يليها) . ولكنه يطرح جانباً الوصف للمهم هذه العلاقة على أنها « تشبيه » (انظر النكت ص ٧٩ ، من ١٠) . ويبدو أن السبب لهذا الانحراف الغريب من مثاله الذي يحتج به (الرماني) هو ما فعله ابن السكيت في كتابه « البديع » ، حيث لم يبدل التشبيه ضمن الظواهر التي أطلق عليها اسم البديع ، ومن ثم فإن الاستعارة والتشبيه لا يقعان

لزم قبل لأن يفترض أن متاشقة الحقيقة والمجاز ستكون أمرا جوهريا في الفصول التي تعقبه ، ولكن هذا القرض سرعان ما يبدو بطلانه من خلال الحقائق التالية :

(١) أن السنن للفتحة بالصوتيات والتي تاتي حواصة خاصة (مثل القلب) لا تلازم هذا القرض .

(٢) أن بعض الظواهر - وليس كلها - التي سرحت في الفصل للمقدم حل أنها أمثلة للمجاز ، ووجدت في فصول مستقلة ، وهي على وجه التحديد الاستعارة ، والتقديم والتأخير ، والكشف (الحذف) ، في حين أن أمثلة أخرى هي التشبيه ، والتشبيه ، لم تفكر (انظر ص ١٩٧ ص ٦-٥ و١ وراجع ص ٣٠٤ و٢٤٦ و٢٥٦ للفصول المذكورة) . ولعل هذا يعني أنه يقدر ما أن سنن العرب ليست كلها مجازا لتلك المجاز ليس كله من سنن العرب . ومن المحتمل أن يشير هذا إلى أن التشبيه والتشبيه كان ينظر إليها حل أنها من الأشياء العامة التي تحدث في كل اللغات .

وفي الفصل الخامس بالاستعارة نجد تأكيداً منذ بدليته لكون هذه الظاهرة تخص سنن العرب ، وإن كان مصطلح للمجاز لم يذكر ثانية . وهو يعرف الاستعارة كما يلي :

« وهو أن يسموا الكلمة للشيء يستعارة من موضع آخر » . واختيار المؤلف للكلمات بهذه حل مفهوم « الاستعارة في الكلمة » ، وشواهد - ومعظمها قرآنية - يظهر أنها تعني في الحقيقة نفسه ، وإن كنا - لعدم وجود تعليقات حل الشواهد - لا نستطيع أن نقطع جذا في جميع الحالات . حل أن هناك أيضا عددا قليلا من الاستعارات للجملة لوردها للأول ، ولكن يصعب أن تعرف كيف يوفق بينها وبين التصريف للشار إليه أيضا . (وفي الواقع أن أول استعارة للجملة وهي « انتقلت صليح » قد حلق عليها مؤلفنا ، ولكن تملبه يشير - ما لم أكن خطأ - إلى للنس للزوج للكلمة « صفا » ، بمعنى النصا ، ومعنى « الوحشة » ، دون أن يند الصخرة القائمة بين التصريف والشاهد ، ودون أن يمكن تسميته لينطبق حل الحالات الأخرى للتشبيه .

ومن المضحك أن ابن فارس خصص فصلا مستقلا لظاهرة أطلق عليها اسما قريب الصلة من مصطلح الاستعارة هو « الإعارة » . (انظر ص ٢٥٧) . ويبدأ هذا الفصل بالجملة التالية « والعرب تميز الشيء ما ليس له » . والشاهدان الأولان اللذان يبدأ بها الشواهد هما بوضوح من الاستعارات « القديمة » . وأحداهما هو « من بين سمع الأرض وصبرها » ، والثاني هو « كف للدر » في بيت من الشعر . وقد أضاف ابن فارس إليه العبارة التي أصبحت مشهورة في هذا البحث « فجعل للدر كفا » . أما بقية الشواهد فكلها أمثلة من تسمية اثنين أو جماعة من الرجال بصيغة المثنى أو

الجمع من اسم جدهم . وهذه الشواهد حل علاقة لها بالاستعارات « القديمة » . ولعل إخراجها هنا إما جاء لأن الأصمعي الذي يروي عنه الشاهد الأول منها ، استعمل الفعل « أعار » في شرحه . وهذا الاختيار غير اللزوم للشواهد في كلا الفصلين « الاستعارة » و « الإعارة » يعوق إمكانية الخروج بنتيجة لها بعدها . ومع ذلك فسأعمر هنا بأن أزعج أن ابن فارس - وقد واجهه كتلة التناهي المستعملة من مجال علوم « القرآن » ، وللمستعملة من مجال « علم الشعر » في استعمال مصطلح « الاستعارة » - حاول أن يفسر الغموض في استعمال هذا المصطلح عن طريق تعيين مصطلح « الإعارة » لخص الاستعارات « القديمة » (تلك التي يستعمل فيها مصطلح « استعارة » بالمعنى الذي يخص « علم الشعر » . والشواهد بطبعه الحال ينحرفون أنفسهم استعمال هاتين الوصفتين اللغويتين ، حل نحو ما يظهر في العبارة « والشواهد أمراء الكلام » يعمرون ويستعمرون » (انظر ص ٢٧٥ ص ١٣ - ١٥) .

١٤ - الثعالي (ت ٢٩٩ هـ / ١٠٨٣) فقه اللغة ص ٥٨٥ ص ٦ - ٥ .

تتاول الثعالي الاستعارة في كتابه في فصلين متتالين في القسم الثاني للمعتمد « سر العربية » حل مجازي كلام العرب وسنبا والاستشهاد بالقرآن حل أكثرها » (انظر ص ٤٧٦) . وهذا القسم يدين كثيرا لكتاب ابن فارس ، الذي أورد الثعالي اسمه في قائمه المصادر (انظر ص ٢٢ ص ٤ - ٥) . وهكذا ، فإن الفصل الأول عن الاستعارة يبدأ بالعبارة المنطوقة وذلك من سنن العرب . وبعضى إلى التعريف التالى : « وهو أن يستعمروا للشيء ما يليق به » . ويضموا الكلمة مستعارة له من موضع آخر » وإجزء الأخير من هذا التعريف ما عرذ بوضوح من ابن فارس (انظر ما سبق) . ويلخص حل أية حال ، التعريف في موضع « له للشيء » ، فقد وضعت بعد « مستعارة » . وأهمية هذا التعريف تصبح جلية حيا قريب . وإجزء الأول من التعريف ، وكذلك الوصف التمهيدى لخصائص المجموعة الأولى من الاستعارات التي يدل بها المؤلف « وهو استعارة الأعضاء لا ليس من الحيوان » ، مبن على المفهوم القديم لاستعارة « الشيء » . وعلى هذا فإن القسم التالى - حل عكس مثاله المحتذى لدى ابن فارس - يمكن أن يفسر حل الأساس نفسه . ولعل هذا حدث نتيجة لوضع « تشير إلى الشيء » ، وليس إلى ما ياتي (ب) بعد « مستعارة » وإذا كان هذا التفسير صحيحا ، فإن الجزء الأول ينبغي أن يكون مشيرا إلى المستوى العقلى في عملية الاستعارة ، وإجزء التالى إلى المستوى اللغوى . والأمثلة التي جمعا مؤنسا كلها استعارات مبنية على التشبيه ، وبعضها استعارات « تيمية » وبعضها استعارات ذات وجيه » (خاصة في المجموعة التي تحمل عنوان « ذكر الآثار العلوية » انظر ص ٤٨٦ ص ٣ وما يليه ، في حالات مثل « افتر الصبح عن نواجذه » ، مع قليل من « والاستعارات للجملة » . وينبغي ملاحظة أن الثعالي لم يتبع ابن فارس في استعمال المصطلح « إعارة » لا بمعنى « الاستعارة » « القديمة » ولا في أى معنى آخر .

• الكف هو حذف الجير « وهو أن يحذف من ذكر الجير اكشف ما يدل حله الكلام » راجع ابن فارس (الصلى ص ٤١٠ ، ٤٢١) . (للتجزة) .

ورثيق هنا أنتج مزجا حقيقيا ، لأن كلا من المصطلحين سبق أن عرف تعريفًا جيدا .

فبالنسبة للمجاز نجد بين في الفصل الذي يسبق فصل الاستعارة أن للمجاز قد استعمل في تطبيقين مختلفين : وما هنا الخاطئ من جميع الأنظار ، ثم لم يكن خلافا ، فهو مجاز لاحتجاجه وجوه التناول ، فصار التشبيه والاستعارة وفيهما من عناصر الكلام دالة تحت المجاز ، إلا أنهم خصوصا به - أعني اسم المجاز - بابا يمتد ، وتلك أن يسمى الشيء باسم ما قاربه وكان منه بسببه (انظر ص ٢٦٦ من ١٢ - ١٧) .

فالمجاز يلحق الواسع يميز معنى الاستعمال غير الحقيقي للكلمات (وبالنسبة لإدراج التشبيه غير المتوحد ضمن المجاز انظر ص ٣١٨ من ١٣ - ١٤) . وعلى هذا ، فهو على وجه الترتيب مكافئ للاستعارة عند ابن قتيبة ، في حين أن للمجاز عند ابن قتيبة يقع في دائرة من التطبيق ، أكثر اتساعا (انظر ما سبق) . أما للمجاز المثال الضيق للمجاز ، الذي يشير إليه ابن رشي ، فهو يشمل «الكناية» . وهكذا خلص مصطلح الاستعارة من كل الحالات التي يندرج فيها الاستعمال غير الحقيقي ليس منها على الشيء . أما بالنسبة للبيوع فلن رشي يعرفه عن طريق تتبع التطور التاريخي لهذا المصطلح : «والإبداع هو إثبات الشاعر بالحق المستطرف ، الذي لم يمر المعانيه بمثله ، ثم لزمه هذه التسمية حتى قيل له «بيوع» ، وإن كثرت وتكرر فصار الإبداع للمعنى والإبداع للفظ » (انظر ص ٣٦٥ من ٤ - ٦) . وعلى الصفحة نفسها ذكر أن ابن المعتز عد الاستعارة أول أقسام البيوع (السابق ص ٧) .

إن هذا الجمع بين الدوريت في مصطلح المجاز والدوريت في مصطلح البيوع يضمن أن الاستعارة يمكن أن ينظر إليها من زاويتين مختلفتين في آن : من حيث تبيعتها في اللغة ، ومن حيث فرضها في الشعر .

وبما سبق لا تبدو أية بداية يمكن أن نتجده من كنية فهم ابن رشي لمصطلح الاستعارة . وللمؤلة الأولى يبدو أن الإجابة عن هذه المسألة ليست مسورة ، فالدليل الملح لنا يعلم أنه متناقض إلى حد ما . فمن جهة نتجبه بقبس (كما سبق أن لاحظنا) تعريفه الرمان والمفاهيم الجرجاني للاستعارة دون أي اعتراض ، وكلا التفسيرين يمثل المفهوم «الجديدة» للاستعارة (انظر ما سبق) ، ومن جهة أخرى نجد أنه يستعمل التفسيرات القديمة للاستعارة في ثنايا حديثه عن الألفاظ (انظر على سبيل المثال ص ٢٦٩ من ٤ « فاستعار لروح الشال بدا » ، وكذلك معالجته لبيت امرئ القيس (انظر ما سبق) .

ولكن الحقيقة هي أنه يعرف كلا نومي الاستعارة وذلك يبدو واضحا في التمييز للمهم الذي يجمعه بين « من يستعير للشيء ما ليس منه ولا إليه » (المثال استعارة ليد « يد الشال ») « ومن يترجها خرج التشبيه » (المثال هو : استعارة في الرمة » في ملامحه الفجر » انظر ص ٢٦٩ ، من ٦ ، ١) .

ومن الدلالة يمكن أن مؤلفنا يعرف الظاهرة التي يمكن أن نطلق عليها الاستعارات والجديدة ، المؤسدة على التشبيه ، ولكنه لم يستغنى مع الاستعارات . إن العنوان الذي اختاره للفصل للمثال هذا الموضوع هو « في التشبيه بغير أدلة التشبيه » (انظر ص ٥٥٥ - ٥٥٨) . وهذا الفصل لا يشمل حالات من نوع « زيد أسد » (وهو ما يوحى به عادة هذا المصطلح) ، ولكنه يمتد أيضا لاستعارات حقيقية على نحو ما يظهر من الشاهد الأول نفسه ، وهويت لأبي نواس :

تبكى فتلقي السر من نرجس
وتلطم السور بحسب

والمعادلات المقصورة هنا هي طبيعة الحال الدر = الفروع ، والترجس = العنان ، والورد = الخدان أو الوجتان ، والعتاب = أطراف الأتامل . ولأن كل الشواهد تحوى ركنا من التشبهات الاستعارية (أو الاستعارات اللينة على الشيء) فلهذا لا يمكن استبعاد احتمال أن مؤلفنا أراد أن يحدد مصطلح « التشبيه بغير أدلة التشبيه » يحدد الطبقة الخاصة من الاستعارات المركبة التي يبين بعضها بعضا . والتعليق مدرك لهما أن هذا النوع من الاستعمال الشعري أصبح شاملا لدى الشعراء المحدثين ، فهو يقول عنها ولها طريقة رشيبة ... بز فيها المحدثون القدماء » (انظر ص ٥٥٥ - ٥٥٨) .

١٥ - ابن رشي (ت ٤٥٦ هـ / ١٠٦٣ م أو ٤٦٣ هـ / ١٠٧٠ م) ، الصفحة ج ١ ص ٢٦٨ وما يليها .

لقد دأب ابن رشي على أن يورد أقوال العلماء السابقين عليه ، وأن يناقش اختلافاتهم في الرأي دون أن يقدم عرضا عاما متظا لأرائه هو . ولكن لأن ابن رشي مؤلف واسع الاطلاع ، وهيب عقلية ناقدة محصنة ، وقدره شعرة وراه لتسوي العقل الصرف - وهي إذ هو نفسه شاعر - فإن ملاحظاته تتبع دورا في موقعها . وهي مفيدة كل الفائدة لفرضنا الذي نحن بصدده ، خصوصا لأنه يورد اقتباسات من كتب مفقودة لم تصل إلينا ، أو كتب يصعب الرجوع إليها لأنها لم تنشر أو طبع بعد .

لم يبدأ ابن رشي فصله عن الاستعارة بتعريف (فعل هذا فيما بعد ، عندما اقتبس تعريف الرمان ص ٢٧١ من ١٠ - ١١) . وتعريف القافض الجرجاني ص ٢٧٠ من ١٢ - ١٥ ، لكنه بدل بتقرير مزجوه عن مكانتها وطبيعتها : « والاستعارة أفضل المجاز ، وأول أبواب البيوع » (انظر ص ٢٦٨ من ٢ من الأسفل) . وهذا اعتراف واضح بكلتا الترائين في تاريخ مصطلح الاستعارة : تراث « علوم القرآن » المتصل « بالمجاز » ، وتراث « علم الشعر » المتصل « بالبيوع » . وما ضله ابن رشي هنا يختلف عن محله في حال المعجم في توحيد الترائين من طريق الإضالة المباشرة والنتيجة لمصطلح المجاز إلى مصطلح الاستعارة (في القسم الأول من باب البيوع) ، دون تفكير في العلاقة الدلالية بين المصطلحين ، فابن

٣ - استعارات من الاستعارات وذات الوجوه. ومثال ذلك بيت ذى الرمة السابق ذكره .

٥ - استعارات من الاستعارات التي لا يسلو واحصاً تصنيفها .

وإنه لئذ دلالة واضحة أننا لا نجد في هذه الشواهد ما يمثل الاستعارة والحليّة، المؤسسة على التشبيه، هذا ربما مثاليين، إلا أنها متدرجان في إطار تمثيل يحيط بها (انظر ص ٢٧١ من ٤ من الأسفل و ص ٢٧٧ من ٧) . ومن ناحية أخرى فإن هناك استعارات من هذا النوع (التي على التشبيه) ، التي تتراكم في بيت مفرد من الشعر، مثلاً ويجئنا لدى التمامي (انظر ماسبق) ، نجدها توضع في فصل «التشبيه» (انظر ص ٢٩٣ من ١٢ و ٢٩٤ من ٤ - ٥) .

ويمكن أن نستنتج من ذلك أن جميع الاستعارات ، من وجهة نظر ابن رشيق ، تبدو مؤسسة على «التشبيه» ، في حين أنه لا يرى أن الاستعارات والحليّة، المؤسسة على التشبيه تصل إلى مرتبة الاستعارة .

١٦ - ابن ستان الخفاجي (ت ٤٦٦ / ١٠٧٣ - ٤) ، سر الفصاحة ، ص ١٤٣ وما يليها .

يقف الخفاجي من الاستعارة موقفاً يشبه إلى حد بعيد موقف ابن رشيق منها ؛ فالخفاجي تبنى مثل أبيه تعريف الرمان (انظر ص ١٣٤ من ٥ - ٦) ، وقاده هذا إلى التمييز بين «القراب المختار» من الاستعارات و «والجيد المطر» منها (انظر ص ١٣٦ من ٥) . وهو على أية حال ذو ذهن أكثر تنظيماً من معاصره ابن رشيق ، وكثير نقاشه بتحديد معنوي أكثر إحكاماً . ولقد سبق أن أبرزنا السهول الجوهرية في أفكاره حول الاستعارة في تفسيرنا للملاحظات حول الاستعارة في بيت امرئ القيس ومعالجة الأمدى لها (انظر ماسبق) . ولقد بقي هنا أن نضيف بعض ملاحظات إضافية .

(١) موضع الاستعارة في نظام الخفاجي : جعل الخفاجي بعض الأصول التي يجب مراعاتها لاجتناب الفجح في اللغة والأسلوب تتعلق بوجه خاص بتلفظ الكلام ، لا بالكلمات المفردة ، ولا بالكلمات المفردة والتأليف معاً على وجهه مشابه . وجعل من هذه الأصول «وضع الالتفات موضعها حقيقة أو مجازاً لا ينكره الاستعمال ولا يبدل فيه» (ص ٢٤ من ٣ وما يليه ، وتعليق المحقق ضرورياً) . وأحد فروع هذا الأصل هو «حسن الاستعارة» (انظر ص ٢٤ من ٤) . ويظهر واضحاً من هذا التصنيف أن مسألة «حسن الاستعارة» ينظر إليها على أنها جزء من سؤال أكثر عمومية ، يتعلق بما إذا كانت الكلمة تتفق مع السياق الذي ترد فيه .

وفي هذا المجال تبدو حالة الاستعارة مثيرة حفاً ، لأن الكلمة المستعارة - بحكم تعريفها - لا تتفق مع سياقها الجليدي ، وما يجعلها ملائمة مفهومة ، وحتى مقبولة في محيطها الجليدي ، إنما هو

والنوع الأول، لاشك في أنه استعارة وقديمة . لكن خصيصاً النوع الثاني تظل موضع شك ؛ لأن المثال يمثل استعارة من النوع «ذو الوجوه» ؛ وهي الاستعارة التي تجرى كلا من التمثيل والتشبيه (انظر ماسبق حشش ٢٢) . وما يبرهنا ذكره ابن رشيق يستعمل التحيات «القدية» في وصفها (انظر المرجع نفسه ص ٩ «نفسار القنجر ملاحة») . لكن استعمال التشبيه على أنه مصطلح يحدد الاستعارة ، لا يصبح له معنى إلا إذا كان ابن رشيق ينظر إلى الفجر على أنه مقولون بملامة يصفه ، ولذلك فإن السمة الخاصة للنوع الثاني يجب أن تتصل في أن الكلمة المستعارة يوجد لها منظر هو عنصر حقيقي في «الموضوع» . وهذا يؤيده النقاش الذي أعقب ذلك حول البعد للفضل بين الاستعارة و«الموضوع» . وفي أبيه يزودنا المؤلف بمعلومات شائعة ، وهي أن بعض المحققين كانوا يحكمون على الاستعارات التي من طم الاستعارة في بيت ذى الرمة بأنها ناقصة لأنها تقوم على التشبيه ، وأنهم يفضلون عليها طريقة لبدي في الاستعارة ، وإن كان لسوء الحظ لم يذكر أسبه هؤلاء المحققين ، ولا قدم عنهم أية تفصيلات أخرى . ولذا ليس لنا إلا مجرد أن نخلص أنه ربما قصد أولئك الذين يدافعون عن تقاليد الاستعارة لدى عليه الشعر القديم . وهو على أية حال لا يتفق معهم ؛ فهو يؤكد أن معظم المعاني يفضلون الاستعارة القرية (والقرية يتراوح معناها بين «ملاحة» و«قوة» وعلاقة) و واضح . وهو لكي يقدم برهاناً على ذلك أورد ثلاث استعارات بعيدة - وكلها تنتمي إلى الاستعارات «القدية» بطبيعة الحال - وذكر أنها حدثت من ألبح الاستعارات .

وفي مجال تأكيد ابن رشيق رأيه أورد تعريف الخفاجي الجرجاني (انظر ماسبق) الذي يدعو فيه إلى اجتناب للماتعة (بين الاستعارة و«الموضوع») ، لكنه يخفي ، بعد ذلك ، لقدم رواية عن حاليين فضلاً الاستعارة البعيدة ، وسطرنا من الاستعمال الاستعاري للكلمة إذا كان مقارباً للدلالة الحقيقية . ويعترف ابن رشيق أن وجهة النظر هذه لها قيمتها إلى حد معين . ويختتم النقاش بامتداد التوسط والبعد عن التطرف ؛ لأن «غير الأمور أوساطها» (ص ٢٧١) .

ولم يول ابن رشيق في نقاشه كرامته للاستعارات البعيدة «القدية» . أما تفضيله للاستعارات البنية على التشبيه فهذا يعكسه اختياره للشواهد : فمن بين ٤١ استعارة خفيفة النوع لا نجد إلا تسع استعارات «قدية» (بعضها وصفت صراحة بأنها استعارة جيدة) ؛ أما باقي الاستعارات فيمكن تقسيمها على النحو التالي : ١٣ - استعارة تجرى فيها الاستعارة في الفضل (وهي قريبة العلاقة بالاستعارات «القدية» ولكن تخلو من عناصر لا ترتبط ب«الموضوع» ؛ ومثال ذلك بيتات «شحم سننهما الرجل» (انظر ص ٢٧٤ من ١٩) .

١١ - استعارة تجرى فيها الاستعارة في الكلمة ، ولكنها مؤسسة على التمثيل وليس التشبيه . ومثال ذلك : «ويصفه خدر» ، تعني امرأة غمّة لها من يحميها (انظر ص ٢٧٤ من ٤) .

البارق» (١٠) = ومضات البرق ، و «مقود للزن» = قطرات المطر الساقطة بانتظام ، من قصيدة للسري الرفعة (١١) . (انظر ص ١٥٦ س ٤ ، ٧) . ومن الظاهر أن الكلمتين «صفيح» و «مقود» هما استعمالان مؤسستان على التشبيه ، ولكن حين نمن النظر في السياق نجد أن كلا منهما يقع معزولاً به لفظ مستعار وعلى هذا فإن هناك تمثيلاً (ويوجه خاص تشخيصاً) جرى إدخاله . وعلى هذا فالاستعارات تخص بنوع الاستعارة ذات الوجهين (بمعنى صفيح البارق) = العاصفة تميز سيوف السحاب المرعد ، و « على مقود للزن» = «قطر الماء» يذكع مقود سحب المطر (ولذلك تنسب اللآلىء من المقد) .

الخاتمة

إن تفسيرات النصوص التي لعلنا في القسمين الثاين والثالث لا تكاد تمثل إلا جولات استطلاع في منطقة من الفكر العروى لما نزل ساكنة ولم تسر أغوارها بعد ؛ فهي تقدم انطباعاً أولياً من المفهومات والتطبيقات المتفرعة التي تتعلق بالمصطلح والاستعارة ، ونتيجة هذا تبدو أشبه بسلسلة من النقاط تتعقب خطوطاً متعددة مرمياً تطور المصطلح . ولكن نتسكن من رسم هذه الخطوط ، لأبد من إنجاز عمل أول آخر يتمثل في ما يلي :

(١) تحليل شامل للشواهد يعود إلى تصنيف للاستعارات التي تحتوى عليها (ليس من ناحية البناء فحسب ، ولكن أيضاً من ناحية المستوى الأسلوبى ، أى مادة معجوبة ، أم هى تركيب شائعة فى التراث تتميز بالبلاغة ، أم هى بناء شعري أى من خلق شاعر معين؟) .

(٢) بحث دقيق عن الظواهر ذات الصلة «بالاستعارة» ، مثل التشبيه والتشليل والإشارة والكنية والتعريض ، والتخييل ، وغيرها ، حسب ما هى معروضة فى مؤلفات النظرين .

(٣) دراسة لمصطلح المجاز فى العلوم المتصلة بالقرآن (خاصة فى المؤلفات حول أصول الفقه) •

• الاستعارة الأولى نزه فى البيت :

أقول لعلك الحصى الخرد
بمعنى صفيح البارق للشرود (الترجمة)

• الاستعارة الثانية نزه فى البيت :

وياسمها الفرسى لآل زك
يحمل صفيح البرد لىك ويغنى
(مر الصفاة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٤٠٢ هـ ١٩٨٢ م ، ص ٣٦) . (الترجمة)

• نشر المؤلف رسالة عن اللجيز عام ١٩٨٤ عنوانها :

*On the Genesis of the Haqiqa-Majaz Dichotomy, in Studia Islamica LEX (1984) : 14 - 140. (الترجمة)

الحالة القرينة البنية على التشابه بين المعنى القديم والمعنى الحديث للكلمة المستعارة . ومن هنا كان تبنى ابن سنان لنظرية الرماني عن الاستعارة يبدو طبيعياً تماماً .

٢ - الاستعارات «القدية» لدى الخفاجي : يرفض ابن سنان الخفاجي معظم الاستعارات «القدية» وذلك كونها من «البعيدة» ، لأسباب تلك الاستعارات المقرطة فى البعد عند الشعراء المحدثين ، مثل «قول أبى تمام :

قمرت بقران عين الخين وانقشرت
بالأشترين صمود الشوك فاصطفا
(التبتهانة سابقاً) .

لأنه لا يوجد وجه يربط بين الكلمة المستعارة وسبقها الجديد . ويصف الخفاجي بعض هذه الاستعارات بأنها «استعارة مبنية على غيرهما» ويعترف بأنها من النوع الوسط ؛ وهذه هى الحالة التي تمثل الاعتراف العام بالاستعارة «القدية» لقصور الشعراء القدامى . وحيث إن الاستعارات «القدية» يجرى معها فى الغالب استعارات مناظرة فى الفعل (مثلاً «أظفراها» مع «أنشئت» فى المثال) حد الخفاجي الاستعارة للفعل استعارة رئيسية والاستعارات «القدية» ثانوية «ينبت على» الاستعارة للفعل (نظر المثال الذى سبق اقتباسه ص ١٤٢ س ٤ وما يلىه) . ومن جهة أخرى فإن الاستعارات البسطة الفعل وكذلك الاستعارات «القدية» «ذات الوجهين» ، ظفرت من الخفاجي بمصباح واحد له ، بسبب اتفاقها مع شرط التشابه . ومع كل هذا فإن مؤلفنا ظل يستعمل المياريات «القدية» عند وصفه لشواهد .

(٣) الاستعارات والحديث» لدى الخفاجي :

يصف الخفاجي تراكم الاستعارات «الحديثة» فى بيت واحد بأنها تشبيه . وقد سبق أن رأينا ذلك عند الفضالى (انظر ما سبق) وعند ابن رشيق (انظر ما سبق) . ولكن الخفاجي هو أول من صرح بأنه يرفض أن توصف هذه بأنها استعارة (انظر ص ١٣٥ س ٦ - ١٢) . والشرح الذى يبرز فيه حكمه يبدو مختلاً ؛ فهو يتفق مع الرماني فى أن التشبيه بخلاف الاستعارة ، يخص أصل اللغة ، أى الاستعمال غير المجازى للغة ، ولكنه يرفض فكرة الرماني فى أن هذا يصلح فقط على الحالات التى تستعمل فيها أدوات التشبيه ؛ فهو يرى أن التشبيه قد يكون أيضاً دون وجود أداة التشبيه . وهذا يشير سوازين مهمين : أحدهما ما إذا كان هو يفترض حلفاً لأداة التشبيه فى هذه الحالات ؛ والأخر ما إذا كان يرى أن مثل هذا الحلف لن يكون انحرافاً عن أصل اللغة . ولكن كلا من السوازين ظل دون إجابة . ومن جهة أخرى فإن هناك حالات قليلة قرينة التشبه بالاستعارات «الحديثة» ، نجدها ضمن الأمثلة «والحديثة» التى تذكر لتوضيح الاستعارات الجديدة ؛ منها على سبيل المثال «صفيح

بالدرجة الأولى على الاستعارات والقديسة ، لأنه في أمثلة كهذه جل وجه المخصوص تكون فكرة الاستعارة بمعناها المحرق أخذ العارية قوية وملائمة . ولكن المصطلح شغل أيضا أنوعا أخرى ذات علاقة بالاستعارة والقديسة ، وهي كما يلي :

(١) الاستعارة التي تجرى في الفعل ، وهي قد تكون استعارة قديمة (راجع الحلق حول تحليل الظلم للظنون في استعارة للتشي - انظر ماسبق) أو على الأقل قابلة للتحويل بسهولة إلى هذا النمط من الاستعارات (كما يتضمن ذلك مثلا تطبيقات ثعلب على الأرقام ٤ ، ٦ من شواهد . انظر الحواشي ٨ ، ١٦ ، ١٧) .

(٢) الاستعارة التي تجرى في الاسم ، والتي يكون فيها الشيء (أ) له منظر في سياق الجليد لـ م ن ، وليكن مثلا هو الشيء لـ . يرسم هذا الفلوق لهم فإن العلاقة بين الاستعارات والقديسة والاستعارات التي من هذا النوع مازال قريبة ، لأنه في كلا النمطين نجد أن السالين ، الأصل والجليد ، اللذين يرد فيهما الشيء المستعار ، يربط بينهما التمثيل ، وأن العنصر الأساسي والموضوع يظل باقيا في الصورة . وهناك فرعان من هذا النمط من الاستعارة اجتنبنا اهتماما خاصا من النظيرين :

(أ) الاستعارة وغير القديسة (مثل استعارة والحلقة للقدم) التي ظلت دوما ولسب ما غريب ، تسترعى بعض الآتيك ، وتثبت الشعور بأنها تتصل بالاستعارة والقديسة (راجع ماسبق بالنسبة لقائمة ولاين دريد ، والحلقة) . ولابد أن أمثلة مثل هذه كانت تدعى واستعاره منذ أزمنة مبكرة ، لأن الملاحظ في استعمال المصطلح والاستعارة يكاد يكون مقصرا على هذا المعنى (انظر ماسبق) * .

(ب) الاستعارة وذات الوجوه ، وهي التي تظهر فيها العلاقة بين الشيء والمستعار (أ) ونظيره في السياق الجليد لـ م ن . . . قلعة على التشبيه . وهذا النوع الذي يمكن فهمه في آن واحد على أنه استعارة وقديسة واستعارة وحيدة أصبح مهيا لدى النظيرين المتأخرين أمثال ابن رشيق والخفاجي اللذين جعلوا التشبيه هو الأساس للاستعارات الحديثة .

ثالثاً : في تقاليد والدراسات القرآنية كان مصطلح الاستعارة يشمل في البدء حالات من الاستعمال المجازي للغة غير مبنية على التشبيه (مثل الكناية) ، لكن فيما بعد ضيق مجال المصطلح ليقتصر على الاستعارة الحقيقية . ولعل الرولى هو من أحدث هذا . ونظيرة الرامى حول أن الاستعارة والتشبيه إنما هما في الأساس شيء واحد مهمته هو إضفاء حيوية أكثر على الموضوع ، أثرت تأثيرا كبيرا على كل من تكيوا في وعلم الشعر يعلد .

ولكن لأن هؤلاء الكتاب كانوا ملوكون يحملون ضمن هيكل

* انظر أيضا ما يربوه الحلقى من الأسمى في إشارة إلى هذا النوع من «الاستعارة» قوله «فصل للإسنان حلقا ولا حلقا ليهيئة المحاضرة ، تحقيق : حلال نجيب ، بيروت ١٩٧٨ ، ج ١ ص ٢١ (الترجمة) .

(٤) تقويم لوظيفة الاستعارة في الشعر ، ومدى أثر نتائج الشعر على النقد الأدبي والنظرية الأدبية (أمل أن أدرس للموضوع الأخير في فرصة قريبة) . ومع ذلك فإن نتائج موجزة ينبغي استخلاصها عما سبق عرضه ، ذلك حتى نربط بين أجزاء الأمانة غير المترابطة ، ونشير إلى الإطار الذي تم فيه التصور الذي وصفناه في القسم الأول .

أولاً : هناك جانبان مختلفان في التراث العربي يمثل فيها استعمال مصطلح والاستعارة . . . وهما والدراسات القرآنية (كل ما يتصل بتفسير القرآن) و والدراسات الشعرية (كل ما يتصل بالنقد الأدبي) وطبقا لمفهوم والاستعارة في تقاليد الدراسات القرآنية فإنها تمثل استعارة الكلليات ، أي أن اسم الشيء (أ) يستعار منه ويعطى للشيء (ب) ، وذلك لأن هناك علاقة بين (أ) و (ب) . ولما في مفهوم الدراسات الشعرية فإن الاستعارة تمثل استعارة الأشياء (أو بالأحرى للعالم ، حيث إننا على المستوى اللغوي) ، أي بذلك أن الشيء (أ) يستعار من الشيء (ب) مالكة الحقيقي ، ويعطى للشيء (د) على أنه ومالكة الجليد (المؤقت) ، أو إذا استعملنا طريقة عامة للتصير يستعمل (أ) من سياق الطبيعي أ ب ج . . . ويدخل في سياق غريب لـ م ن . . . وليس من الحال أن يكون كل من الاستعارة والاستعارة قد نشأ مستقلا عن الآخر ، حل أنه مصطلح في مأزعة من المعنى اللغوي للاستعارة في لغة الحديث العربي .

ولكن ما يبدو أكثر احتمالا هو أن يكون هناك جذر عام كليهما ؛ وذلك لأن كليهما ، مع الفرق في هويتهما ، يتصل بالاستعمال المجازي للكلليات ، وإن كانت مصلحتنا لا تكشف عن لحظة الانفصال التي تمت بين هذين الجانبين في التراث . ولكن لعلنا نجد بعض دلالات فيما يلي :

(١) إن نقطة الالتقاء بين تقاليد الاستعارة في الدراسات والقرآنية والدراسات الشعرية تتمثل في الاستعارات التي تجرى في الفعل (مثلا وضعت الأرض ، لدى ابن قتيبة (انظر ماسبق) ، وبيتات شحم ستانها الرجل ، لدى ابن السكيت - الجيع ص ١٠ ص ٧) .

(٢) إن ابن قتيبة ، وهو أول من نقل تقاليد الدراسات والقرآنية في مصادرها ، هو أيضا عالم مشهور من علم الشعر .

(٣) إن سلف ابن قتيبة ، أبا عبيدة (ت ٢٠٩ هـ / ٨٢٤ م - ٥٠٠ م) تاريخ أخرى في تعامله مع التصورات الخاصة في القرآن الكريم في كتابه وجاز القرآن لم يستعمل مصطلح الاستعارة ، مع أن كثيرا من شواهدنا تطابق مع شواهد ابن قتيبة ، ومع أنه قبل منه أنه يعرف هذا المصطلح (انظر البقلاص ، إحصاء ص ٧٠) .

وعلى هذا فقد يكون ابن قتيبة أخذ مصطلحه من لغة علمه الشعر ، ويد في دائرة تطبيقه حتى يتلام مع ما تقتضيه ضرورات الموضوع في «تفسير القرآن» . ولكن هذا يقلل مجرد ظن ، ما بقيت أدلتنا مجرد مقدمات جزئية ، كما هو الحال الآن .

ثانياً : في تقاليد والدراسات الشعرية يطبق مصطلح الاستعارة

مقبولة بوجه عام ، اضطر الكتاب إلى أن يتعاملوا مع الاستعارات والقدية المنطية بنوع من التحفظ ، على نحو جعل الطريق ممهدا للاعتراف التامى بالاستعارة والجديدة ولادة التشبيه في كتابات عبد القاهر الجرجاني .

الأطلة التقليدية (ومعظمها استعارات و قدسية) ، وما يزالون يتسكون بالتصويرات المنطية للصناعة طبقا للاستعارات والقدية ، فقد كان عليهم أن يواجهوا كثيرا من الاختلافات . ولكن على أية حال ، حين أصبحت فكرة كون التشبيه أساسا للاستعارة

الهوامش

(١) طبعت له أنا مطبوعا يصلي
وربما سمعنا أنه

(البيت ٤٥ من معلقة امرئ القيس) ، يقول شبيب إن الشاعر استعمل وصف الجمل لوصف الليل ، وهذا شرح مرضي جدا لبيت ، وبين الواضح إذن أن الليل - في كونه جديدا لا يضيء - يظلم بجمل لا يريد أن يضيء نفسه . ولولاك القليل الذين رأوا في البيت قدسيا واضعرا قد بدأ ذلك على اقتراض علمي في أن ككلم ، وصب ، وصيغ إذا تناظر جازا البلد ، والوسط ، والهيئة لليل على التوال . فقرأ . Gassid معلقة ، ص ٧١ . ومع هذا فليس من المحال أن يكون الشاعر قد حل كلا التفسيرين في ذهنه . واستعمل صيغة الجمع من وأصغر في يفسرها الشرح بصورة مرضية ، كما أن كل المترجمين الذين اعتمدت حل ترجمتهم لجعلوا صيغة الجمع على واستعملوا نظيرها المذلة على الفرد . ويصرف النظر عن ضرورة الوزن ، فإن السبب في استعمال صيغة الجمع قد يكون تأكيداً حافياً ، فليجلب لليل على أكثر من صيغ واحد ليرفعه عن الأرض ، أو بصورة أخرى - وكما يبدو من إلقاء بعض الشرح - قد يكون استكسافاً لتخليق على للسرور الموضوعي : صيغة الجمع «ماتعير» ، وهي الأجزاء الأصغر من الليل ، إذا تبتدأ الضيق التام (مقارنة عناصر عناصر) الذي وفشته كئيباً .

(٢) لشهد في يمشي يمشياً كشمس
لحي حيث غشت رحلتها لم تفسم

(البيت ٤١ من معلقة زهير) كما يظهر بذا من يظهر ، (راجع شبيب ، شرح ديوان زهير ، ص ٢٢ ، ص ١٠) . ويظهر من شرح مصدقة خطفة لكلمة (كم تفسم) - راجع لسان العرب مادة في شرح م - أن معنى هذه الكلمة لم يكن معروفا للمترجمين على وجه التأكيد . لقد استبدل شبيب كلمة صباه على الكلمة في تحليله على البيت ، وهذا ربما كان صحيحاً .

٢- إذا شرو في صم كرم جملت
تواجد الله الشياطين والفساد

(البيت الثامن من تصديقه لشبيب شراً ، رقم ١٣٠ في المجلد) ، والظاهر من هذا بيتل مشكلة ، لا يتطابق بمصر الجوزية وقد لحظ الشاذلي (شرح المجلد ، جلد ١ ، ص ٤٩٠ ، ص ١١ وما يليه) ذلك وقام شرحاً خطفة لـ .

٤- فكل ينال الأرض لم يكسب العصف
به كسمة والوت عمن كان يمشي

(البيت ٨ من القصيدة رقم ١١ في المجلد لشبيب شراً ، والكلمتان الأوليان في

- ١- انظر Problems ص ٩٠-٩٧ .
- ٢ - افتتاح ص ٢٠٤ ، ص ٦ وما يليه . ينسب السكاكي هذا التصريف إلى «الأكثر» ، وهذا يعود بنا إلى ما كان من تلقى في كتاب عبد القاهر الجرجاني دلائل الإيجاز ، ص ٤٥ من ٩-١٢ .
- ٣ - ورد هذا المصنف هنا لأن تأثير المصنف للذين كثيراً حول الإيجاز لم يجب ألا نقتل كرمه في هذا المجال .
- ٤ - دلائل ص ٢٣٥-٢٣٧-٢٣١-٢٣١ . فقرأ أيضاً أسرار البلاغة ، الفصل ٢٤ / ١٣ (= ص ٢٧٤-٢٧٦ ، راجع . Gebelstein ص ٤٣٦-٤٣٧) Bonebrake الاستعارة ، ص ٢٥٠ ط والذي يظهر أنه يرضى بأن هناك فرقاً بين الدلائل والأسرار حول هذه المسألة . وما يجب الاعتراض به ، حل أية حال ، هو أن الجرجاني يستعمل عادة المصطلحات التقليدية . ولهذا فإن التقريب الزمني للمصطلحات المختلفة للدلائل والأسرار لم يستطع على الأ ، وقد يكون خطأ أن لاؤقت في الأقسام الأولى من كتبه وأسرار البلاغة لم يكن قد أتت ما توصلت إليه جميعه المصطلحات لها بعد . ولقد أمضى كرم فير صيب (انظر ج ٢٥) Classification على اقتراضه من رفض مثال الأسرار في مثال التلذذ لا يطبق إلا على ما مسسته الاستعارة والقدسية ذلك أن الجرجاني لم يترك أحد شك في أن المصطلح الجرجاني في عتق الاستعارة من أي نوع كانت ليست هي مثال اسم من شيء إلى شيء - ليست في الحقيقة تتلا على أية حال - ولكنها دالة على الاسم للشيء ، (انظر الدلائل ص ٢٧٢ ، ص ٦٠-٦٠٠ ، راجع . Bonebrake (الموضوع السابق) . والسبب في إيراد عبد القاهر للاستعارة بعد التشبيه في هذا السياق هو أنها تزوده بنية قوية لتفهم كرمه ، حيث إنه في استعارة حل هذه يبدو واضحاً أن فكرة الفعل تالية كلاً ، فليس في روح التشبيه جزء معون يمكن أن يتل إلى اسم الد ، وبالمسألة الأولى في النص الذي تزوده كرمه هو إيا هي : «واعلم أن في الاستعارة ما لا يصور لتغير الفعل فيه البنية» . راجع دلائل ، شاكرو ١٤٠٤ هـ ص ٤٣٥ ص ٥٧ .
- ٥ - راجع . شبيب ، قواعد ، ص ٧٠ ، ص ٢ (صغير) ، وابن كية ، تغزل ، ص ١٠٢ ص ٢ (صغير) ، والأمدى ، الموزنة ، ج ١ ص ٢٥٠ ، ص ٣ (صغير)
- ٦ - لقد تعرض Bonebrake Robert ، في دراسته الرائدة Euphemisms الموضوع التشبيه والاستعارة ، ص ١-٢٢ ، حل أيضاً علاقة (المنطق الذي يسهل هذا المصطلح في التورية) ، ولكنه لم يستعمل المصطلحات المربنية لتصريف الشروط العامة للصورة الشعرية فقط ، وليس من أجل وصف تركيز حالات لغوية ، ويجوز أن المصطلح الجرجاني في هذا الإيجاز لم تكد بعد إلى نتائج منطقية .
- ٧ - قواعد ص ٥٧-٩٠ .
- ٨ - سألورد هنا التوضيح كي ليس الرجوع إليها :

المحوّلان ج ٢ ص ٢٨٠ وما يليها ، ج ٥ ص ٢٩٢ . والتصويرات
للمسئلة في وصف الاستعارات التي من هذا النوع من الأخرى مشابهة
لذلك التي تستعمل في وصف الاستعارات والمثانيه راجع مثلا للجمل
المحوّلان ج ٢ ص ٢٨٢ من ٢-٣ : وقد استعمل أبو الأغر فصوله
للخف ، والأيات التالية لها غيري لمعة أكثر . وانظر الجمل
للموضحة ص ٧١ : ففصل للزجل موضع قدمه خاطراً ، والمرجع
السبق ، من ٧٢ ص : ففصل في مشقرا في موضع الشقة ومع أن
استعمل كلمة موضع ، يظهر أن هذا النوع من الاستعارات يختلف عن
الاستعارات والمثانيه التي لا يوجد فيها عنصر مكمل ، لتعبر المستعار ،
لأن الجمل في أحد الأمثلة يوازن صراحة بين هذين النوعين ، أو
بالأحرى بين مثالين لكل منهما . راجع للموضحة ، ص ٩١ ، من ١٣-
١٤ : ففصل للمرة توباً ، والتوباء ولد الخمار ، كما جعلت أنت
للشرف قريناً .

(٢) الاستعارات من طريق الإتيان التي يكون فيها المضاف إليه شرح
معنى الاستعارات التي تعلوها المضاف ، مثل « صوبت الزهره »
(المصور - زهره) . من الأمثلة تكون أسماء مضافة ولا يمكن استعمالها
على وجه الإتيان في أحد النسخين .

٢١- انظر ماسبق حول عبارات الاستعارات والمثانيه داخلها .

٢٢- العنوان ص ٢٠٧ من ٤ (٥ رقم ٢٩ ص ٢) والاستعارات في هذا البيت كمثل
حالة على المحذور بين الاستعارات والمثانيه والاستعارات من طريق الإتيان .
ولكن كل مثال للاستعار والمثانيه (والمصور ، راجع ملحق S.V. LANE)
مستعمل زيادة إتياناً للتعبير ، يبدو فيها التعبير وكأنه راجع للتعبير (طبع)
الافتتاح مثل تشبيهاً شاملاً للتعبير ، ولاحت أيضاً الفصل (سابق) ، أم أن
ملاحظة يرد منها التوضيح مع التفسير ؟ في الواقع أن كلا التفسيرين
يمكن ، فالتعبير يعبر استعاراً ذات وجهين ، فهو مزيج من الاستعارات
والمثانيه (مثل : راجع زهرى عبداً يهواه وسوق قلباً صاعراً ،
الأشجار للملوك أرواحاً للفقراء) . التعبير يعبر أيضاً بـ «المصور» ،
والاستعار والمثانيه ، وفي في الواقع مية على التعبير ، على أنه يجمعها
على أنه حال ، من السهولة أن تحول إلى إتياناً - (تشبيه : لفظة الخطير
(المثال) - التعبير «المصور») ، وبوجه تقريبي من التفسير . ولقد خط أبو
صبر من الملاء الاستعار والمثانيه في هذه الصورة الشعرية المركبة . لكنه
يجوز وجهة التشبيه (انظر الاقتباس التالي) ، حيث إن شرح النديان (أبو
صبر الشيق) ؟ راجع مقدمة عتق النديان ص (٧) نظر إلى جانب
التشبيه فقط لم يستعمل الاستعار (أو المثال) . راجع النديان ص ٢٠٧
س ٥-٦ : إذ يذكر أن الملاء البيضاء من يئس الصباح ، شبه بيئس
للكلابة ، راجع أيضاً ماسبق حول معالجة ابن ريشن لهذا البيت .
٢٣- فندبت هذا الربابة في أرواحها الخلقى ، والتي يورد لها إسناداً كاملاً .
راجع *Bombekker Materials*, P. 33

٢٤- راجع - على سبيل المثال - خلال ص ٢٣٥ - ٢٣٧ ، على التكرار
أحدث مراراً في الغلال .

٢٥- انظر القسم الثالث المراجعة التوضيحات .

٢٦- انظر القسم الثالث .

٢٧- انظر ماسبق ٢٢ .

٢٨- انظر ماسبق ٨ ، رقم ١ ، والقسم الثاني . وبالنسبة لوجود الاستعارات
ذات الوجهين في الآداب البصري القديم راجع *Jacobi. Studien*, p.139
In de: literarischen poësie und dichtung nachtragliche zusammenfassung

٢٩- راجع . *Jacobi, Studien II. 331 ff., and Reinert, problems*,
p. ٨٥.

٣٠- بالنسبة للتد راجع على سبيل المثال ابن المعتز «الديوان» ، ص
٢٢-٢٤ ، والامام والمثانيه ، ج ١ ص ٢٤٥ وما يليها (صلى لى

ولكن سراً متعلّقاً بتعليقات الشراح في العواوين والمصورات الشعرية
سيبحث جدياً أكثر في هذا المجال . ولقد سرى أن أنشأ إلى التواضع
التي أنشأ إليها *Bombekker* (انظر ماسبق ١٢) مثالين أتبع في لفظ أن
اكتشفها ، أحدهما أنشأ في شرح ديوان زهير ، ص ١٦٤ ، (وهو يشير
إلى الاستعارات (وهي أقراس الصبا) ، والثاني للمرغيني في شرح ديوان
المثانيه ص ٩٩ يستعمل لإيضاح الاستعارات وهكذا توجد أيضاً
المواضع (راجع ماسبق ٨ رقم ٢) .

١٥- قد أورد Reinert المصطلح الذي يضاف (القطب في رسم) *Abbildung* ،
وهو يشار *Mapping* بالإنجليزية ، في ثانياً تائه للاستعارات انظر
Problems ص ٩٠ ، كما أورد المصطلحات *Metaphor* ، *Simile* ،
Thema ، وهي تتأثر بالإنجليزية *Topic (poetic) image* ،
analogous ، ولكن تكرر من عواطف عملية التخطيط تحتفل قليلاً
من فكرة Reinert الذي لا يبدو أنه يسمح بتخطيط أو رسم جزئي .
ولما عن تريبس *J.P.C. Tournebise* لكيفية اقتراح على المصطلح *Analogous* .

١٦- ومن خلال تحليل الاستعارات في القمل من قريب يظهر أن هناك نوعين يجب
التمييز بينهما : النوع الأول ، حيث لا يوجد عنصر متماثل على مستوى
والمصور (مثال ذلك : والوقت يطرق ، والوقت الخلقى ، حيث يوجد
عنصر متماثل على مستوى والمصور) (ومثال ذلك : أنشأ رجله لتدع ،
تمس يظهر منها الدم) .

ولكن لأن الفصل المسمى هذين النوعين (وهو المؤلف من كلا النوعين) فاعمل
على حل أي حال ، ويمكن جعله بسهولة فاعلاً سريعاً لدى شمره آخرين
إذا ما دعيوا في ذلك . فإن الفرق بين هذين النوعين يفسر المضاف إليه
(والمصور للمثانيه ، مثلاً ليس بالشيء الكثير ، على الأقل من وجهة نظر للمؤلف
الشعرية . وبالمثل من يرى هذا الرأي ، كما يظهر من تعليقاته (انظر ماسبق
١٧) .

ومن هذا على حسب أن الفرق بين والاستعارات والمثانيه (والمثال ما تلقى من
عنوان بناء الإتيان على : اقتصر للمثانيه والاستعارات فقط للمثانيه والمثانيه
يكون للمثانيه أيضاً مثال : (والوقت يطرق ، أروهم من أجل التواضع ،
ولكن ليس من أجل اللغة الشعرية . ولقد لاحظ ذلك Reinert نفسه حين
وضع عليه الأسس للاستعارات ، وروى في أن يشير إلى ذلك بوضوح من
عنوان وقسمه للمصطلح *Similitude* انظر ص ٩٠-٩١ *Problems* .
١٧- إن الأمثلة موضع التساؤل هي الأرقام ٤ ، ٦ (انظر ماسبق ٨) .
والتعليقات ترد كمثل ولا يوافق للمؤلف ولا أحد لا تأمل ولا غيره .

١٨- إن كثيراً من الأمثلة حول هذا الاستعمال يمكن أن نجده لدى الامام في
والمواضع ج ١ ص ١٤-١٥ ، ٢١٩-٢٢٤ . انظر أيضاً القسم
الثاني من هذا البحث .

١٩- من أجل للحصول على أمثلة حول هذه العبارة راجع الجمل ، للموضحة
ص ٢٩ ، س ٤٤ ، ص ٧٠ ، ص ٩ ، ص ١٢ ، ص ١٤ ، والامام
والمواضع ج ١ ص ٢٥٤ ، ص ٦-٧ ، ص ٩-١٠ ، ص ٢٥٤ ، ص
٣ ، ص ٨ . انظر أيضاً القسم الثاني من هذا البحث .

٢٠- هناك بعض غامضة تتخللها هنا بعض تشابه مع الاستعارات والمثانيه
ويلاحظ أن جملها جأ .

(١) والاستعارات غير المباشرة كما سأحاول عند اقتراح المراجع الفصل ٢ / ٤
(٢) ص ٢٩-٣١ ، وراجع *Gebinnings* ص ٤٦-٤٩ ، في هذه
الاستعارات تستعمل كلمات متشابهة من مجالات مختلفة الأرقام من المحوّلان
(كما في ذلك الإتيان) ليس على بعضها البعض ، فمثلاً محذرة عمل
على علمه ، وذلك (المتعلم) عمل على زود التلقا . ومن التفرقة بكتان
أن يكون هذا النوع الجمل من الاستعارات قد جلب اهتمام للمؤلفين
حوراً ، وإن كان المعظم العلم حوله أنه رضى (انظر التواضع التي أنشأ
إليها *Bombekker* ص ٢٤٩ ب ، ص ١١ وما يليها ، والمجملة

تلم، خاصة ص ٢٥٩ - ٢٦٤ ، التي يورد فيها تحليلًا مفصلاً زنفداً
لثلاث أبيات بخطه ، والقاضي الجرجاني ، ولسانها ص
٤٠ - ٤١ و ٤٢ - ٤٣ .

٣١ - أصل أن أعالج هذا الموضوع في مناسبة أخرى (نشر المؤلف مقالة في عام
١٩٨٤ في مجلة تاريخ العلوم العربية والإسلامية) تتكلم على هذا الموضوع

ص :

Isi' Arab and Badī' and Their Terminological Relationship in Early Arabic Literary Criticism, in Zeitschrift für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, herausgegeben von Paul Sezgin Band I, Institut für Geschichte der Arabisch-Islamischen Wissenschaften, Frankfurt am Main.

٣٢ - راجع 95-94 Zeisort, Probleme, وإنها لبالغة جد ضخمة أن نمرز
إلى الفرس الإحلال النهائي للاستعارة محل التشبيه مثلاً رأى
Grunebaum Kritik, p. 50, والذي سبق أن اتفقد هذه الفكرة نقداً كاملاً
مسألة Burjel, p. 239, ومضى Reinert في
٩4 p. أن الاستعمال الخلاق للاستعارات التثاقية (= الاستعارات
والخلفاء) بدأ مع نهاية العصر الأموي . راجع أيضاً Wagner, Abu
387, p. ونص ذلك بأنه ما لا ينكر أن العرب استمروا في إعطاء
الأفضلية للتشبيهات العامة ، في حين أن الفرس فضلوا الاستعارات
التثاقية بوصفها مكونات أساسية لفهم الشعرية . وعلى أية حال فإن
تفصيلات هذا التطور - مثل ذكر السبب المثير للتشبيه والاستعارة في
حجية معينة ، والتحليل التركيبي لمراحل مختلفة من التطور من التشبيه إلى
الاستعارة ، ثم إلى أبعد من ذلك ، إلى اختصارات مركبة مؤسدة حل
الاستعارة ، وإلى تطور التشبيه التخييل . كل هذه لم تبحث وتدور بعد
، ولقد وعد Reinert, p. 95 في Problems في دراسة تطور وصف النار في
الشعر العربي والفارسي . ولعل ما أوسى إليه بهذا هو مجموعة وصف النار
لنظامي لدى Pöschel, Bûdenprache, pp. 10-13.

٣٣ - من النفاضة ص ١٢٢ - ١٢٥ . راجع 91 Zeisort, Probleme, and 92

٣٤ - هذا طبعا للتصريح بالرجوعه والواقع أن الطريقة التي يستعمل فيها
الرمال مصطلحاته الفنية توحي أنه ربما كان قد سبقه أحد في هذا
المجال .

٣٥ - النكت ، ص ٧٩ و ١٠٥ - ١٠٠ .

٣٦ - على سبيل المثال ابن قتيبة ، ثوابل ص ١٠٢ .

٣٧ - مفتاح ، ص ٢٠٠ ، ص ١٧ وما يليه ، وص ٣٠١ ص ٣٠ وما يليه .
٣٨ - لفظ السائر ج ٢ ، ص ٨٣ وما يليه . (يقول ابن الأثير والتشبيه
المعروف : أن يذكر الشيء دون التشبيه ، ويسمى استعارة وهذا الاسم
وضع للفرق بينه وبين التشبيه العام ، وبلا شك كما يجوز أن يطلق عليه
اسم التشبيه ، ويكرر أن يطلق عليه اسم الاستعارة ؛ لاشتراكها في
اللفظ ، انظر لفظ السائر ، تحقيق عمى الدين عبد الحميد ، مطبعة
مطبعي البلي الخليلي ولولاه ، القاهرة ١٣٥٨ ١٣٦٩ ج ١ ص
٣٥٦ (الترجمة) .

٣٩ - راجع ماسيل .

٤٠ - ترجم المؤلف تعريف ابن قتيبة كما يلي :

«The Arabs borrow one word and then put it in the place of
another word provided the thing named by it (i.e. the first
word) is Instrumental, or adjectival, or similar to the other one.

ملاحظة : انتهت المراسم الأصلية للبحث بالعلماء ٣٩ ، وهذا الخمش وما يليه
من إضافة الترجمة . والمفرد من إيراد الترجمة الإنجليزية لتوضيح معناه هو أن
الترجمة مثل فيها معينا أو شرحا للنص المترجم .

٤١ - ترجم يونيكار النص كما يلي :

«to borrow for something the name of something else or (to
attribute to it) a characteristic that is not its own. (Lafayette P. 234
a.

٤٢ - فقد ترجم النص كما يلي :

'La metaphore consiste a emprunter un mot d'une chose qui
'etait connue sous ce mot a une chose qui n'était pas connue
sous ce mot. (see ornaments, p.13).

٤٣ - يترجم المؤلف نص Kratchkovsky إلى الإنجليزية كما يلي :

(The 'new') here consists in borrowing a word for a thing, in
(its application to) which it is not known, from a thing with
which that word is known'. (See Iztransacit'e Sochineniya,
vol. VI P. 281, II-3).

٤٤ - ترجم المؤلف نص الأمدي كما يلي :

The (ancient) Arabs 'borrowed' an idea (from its usual word
its usual context in order to give it) to something where it does
not belong only on condition that it is near to it or corresponds
to it or resembles it in some respects, or is one of its causes, so
that the 'borrowed' word then becomes suitable for the thing it
has been 'borrowed' for and agreeing with its idea.

٤٥ - ترجم المؤلف نص الرمان كما يلي :

'Borrowing' is the application of an expression to something
which it has not been set up for in the basic vocabulary of the
language by way of transference (and) for the sake of
illustration.'

٤٦ - ترجم المؤلف نص القاضي الجرجاني كما يلي :

«The borrowing exists only where one has contrasted oneself
with the 'borrowed' name in place of the real word and where
the expression has been transferred and put in the place of
another expression, its basic function is that it brings home
similarity and the relationship of the receptor with the donor
of the 'borrowing' and that the (new) word is suited into the
(underlying) idea, so that there is no expulsion between the
two and in none of them an apparent aversion from the
other».

ثبت المراجع

أولاً المراجع العربية

ابن الأثير ، أبو الفتح نصر الله بن عبد الجزري ، ضياء الدين : لفظ السائر في
أبيب الكتاب والشعر ج ١ ص ٣ - تحقيق أحمد الحرق ، ويدر طيان . القاهرة
١٣٧٩ / ١٣٥٩ - ١٩٦٢ / ١٩٨١ .

الأمدي أبو القاسم بن بشر : لمؤلفات بين شعر إلى تمام والبيروتي . تحقيق السيد
أحمد صفر ، جزآن القاهرة ١٣٨٠ / ١٩٦١ - [١٣٨٤ - ١٣٨٥] ١٩٦٥
(ذخائر العرب ، ٢٥) .

قوله الرمة ، خليل بن عتبة السدي : ديوانه ، ديوان خليل بن عتبة المعروف
بذي الرمة ، تحقيق : كارليل هنري هايس مكارتني . Carlie Henry Hayes
Macartney . كمبرج ، ١٩٩٩ .

ابن رشتي ، أبو علي الحسن التبريزي : المملة في حسان الشعر وأدابه ونقده ،
تحقيق وتعليق محمد يحيى الدين عبد الحميد . ج ١ - ٢ القاهرة ٢٠٠٣ .

الرماني ، أبو الحسن علي بن عيسى : النكت في إحصائ القرآن . في : ثلاث
رسائل في إحصائ القرآن تحقيق وتعليق ، محمد خفاف الله وعبد زغلول سلام
(القاهرة ، د . ت [ذخائر العرب ١٦] ، ص ٦٩ - ١٠٤ .

السكاكي ، أبو يعقوب يوسف بن محمد : كتاب مفتاح العلوم . القاهرة ،
١٣١٧ / ١٨٩٩] .

المصري ، أبو حلال الحسن بن عبد الله : كتاب الصانعين ، الكتابة
والشعر . تحقيق ، حل محمد البيجاوي وعبد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة
١٣٧١ / ١٩٥٢ .

ابن فارس ، أبو الحسين : الصحاح في لغة الفلقة وستن العرب في كلامها .
تحقيق وتقديم ، مصطفى السويدي : بيروت ١٣٨٢ / ١٩٦٣ (للكتبة النصرية
العربية) .

ابن قتيبة ، أبو محمد عبد الله بن مسلم : ثاويل مشكل القرآن . تحقيق
وتعليق ، السيد أحمد صحر . القاهرة ، ١٤٣٧ / ١٩٥٤ . (مكتبة ابن قتيبة ،
الكتبات الأولى) .

قدمه بن جعفر ، الكاتب البغدادي : كتاب نقد الشعر تحقيق س . بونباكر
S.A. Bonbakker ، ليدن ، ١٩٥٦ . (مطبوعات مؤسسة دي جوه ، رقم
١٧) .

لرزوقي ، أبو علي أحمد بن محمد : شرح ديوان الحليمة تحقيق ، أحمد أمين وعبد
السلام علون ج ١ - ٤ القاهرة ، ١٣٧١ / ١٩٥١ - ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

ابن المقتر ، عبد الله : كتاب البليغ . تحقيق أغاخير كرانشكوكي . لندن ،
١٩٣٥ .

ابن وهب ، اسحاق بن إبراهيم بن وهب الكاتب : البرهان في وجوه البيان .
تحقيق ، أحمد مطلوب وعديلة الحديدي . بغداد : مطبعة الماعن
١٣٨٧ / ١٩٦٧ .

البلاقي ، أبو بكر محمد بن الطيب : إحصائ القرآن . تحقيق السيد أحمد صحر .
القاهرة . ١٩٦٣ . [ذخائر العرب ١٧]

التبريزي ، أبو زكريا يحيى بن حل شرح لشعر ديوان الحليمة القاهرة ، ١٩٩٢
[١٨٧٥] .

التمالي ، أبو منصور عبد الملك بن محمد : لغة الفلقة وسر العربية [تحقيق أحمد
يوسف حل] . القاهرة ، ١٣٥٧ / ١٩٣٨ .

تلمب أبو العباس أحمد بن يحيى : قواعد الشعر . [تحقيق وتقديم وتعليق]
رمضان عبد التواب . القاهرة ١٩٦٦ .

ـ : شرح ديوان زهير بن أبي سلمى . القاهرة ١٣٦٣ / ١٩٤٤ .

الجلطاني أبو حنيفة عمر بن بحر : البيان والبيان تحقيق عبد السلام محمد علون ح
١ - ٤ القاهرة وبغداد ، ١٣٨٠ / ١٩٦٠ . (مكتبة الجلسات الكتب الثاني) .

ـ . كتاب الجيوان : تحقيق وتعليق ، عبد السلام محمد علون . ج ١ - ٧ .
القاهرة ١٩٣٨ / ١٩٤٥ (مكتبة الجلسات الكتب الأولى) .

الجرجاني ، أبو بكر عبد القادر بن عبد الرحمن عبد الدين :
كتاب أسرار البلاغة . تحقيق طلعت ريز . اسطنبول ، ١٩٥٤ (جامعة
اسطنبول رقم ٦٠١)

ـ : كتاب أسرار البلاغة الترجمة الألمانية .
die Geheimnisse der wortkunst des Abdalgharib al- Curcuni aus dem
Arabischen übersetzt von Hellmut Ritter Wiesbaden, 1959. (Bib-
liotheca Islamica, 19).

ـ : دلائل الإحصائ تحقيق وتعليق ، محمد مصطفى الخراشي ، القاهرة
١٣٦٩ / ١٩٥٠ .

الغاضي الجرجاني ، أبو الحسن حل بن عبد العزيز : الفوسحة بين التثني
ومحصوه تحقيق وتعليق ، محمد أبو الفضل إبراهيم وحل محمد البيجاوي .
القاهرة ط ٣ د . ت [ط ٢ ١٣٧٠ / ١٩٥١] .

الحاكي ، أبو علي محمد بن الحسن : الرسالة الفوسحة في ذكر سرقات أبي
الطيب التثني وسائط شعره . تحقيق ، محمد يوسف نجم . بيروت
١٣٨٥ / ١٩٦٥ .

الحاكي ، أبو سليمان خلد بن محمد : إحصائ القرآن في : ثلاث رسائل في إحصائ
القرآن تحقيق وتعليق ، محمد خفاف الله ، وعبد زغلول سلام (القاهرة ، د . ت
[ذخائر العرب ١٦] ص ١٩ - ٩٥ .

الحاجلي ، أبو محمد عبد الله بن محمد بن ستان : سر الصلصة . تحقيق
وتعليق ، عبد الفتاح الصمدي . القاهرة ، ١٣٧٢ / ١٩٥٣ .

ثانياً : المراجع الأجنبية :

ABU DEEB, KAMAL: "AL Jurjani's Classification of isti'ana With
Special Reference to Aristotle's Classification of Metaphor" Journal
of Arabic Literature 2 (1971), PP. 48-75.
BONBAKKER, SEEGER A [DRIANUS]: "isti'ana". The Encyclo-
paedia of Islam.
New Edition. Vol. IV, PP. 260b-252b. (Junc-63-64; Leiden; 1973).
-Materials for the History of Arabic Rhetoric from the Hilyat al-
Muhadara of Hatimil. Naples, 1975. (Supplementum. 4 agli ANNALI
Vol. 35. [1975]. Fascicola 3).
-Notes on the Kitab Muhtat al-Ishraf of al-Muhadhar al-Shaykh.
Istanbul, 1968.

BURGEZ, J. CHRISTOPH: Die diaphanischen Epigramme des
Abo Talib al-ansamli Literarhistorische studie über eines arabischen
dichtungsm. Göttingen, 1966. (Nachrichten der Akademie der
Wissenschaften. 1. phil.-hist. Klasse. Jahrgang 1965.
Nr. 14 [app. 217 bis 322])

GANDEZ, SALOMON: "Le Me alana des Jurjani", Übersetzt
und erklärt. Wien, 1913. (Sitzungsberichte der kais. Akademie der
Wissenschaften in wien. phil.-hist. Klasse 170. Bd. 4. Abh.).
GEHEIMNISSE. انظر الجرجاني
GRUNDEBAUM GUSTAVE E (DMUND) VON: Kritik und Dich-

kunst. stellen zwar abliches Literaturgeschichte. Wiesbaden, 1955
HEINRICH, WOLFHART: "Literary Theory-the Problem of its
Efficiency." Arabic poetry-Theory and Development. Ed. G.E. Van
GRUNEBaum (Wiesbaden, 1973), PP.19-49.

JACOBI, RENATE: Studien zur Poetik der altarabischen Qasida.
Wiesbaden, 1971. (Akademie der Wissenschaften und Literatur.
Veröffentlichungen der orientalistischen Kommission. Bd. XXIV).

KRACHKOVSKIY, IGNATIY YULIANOVICH: Terminologiya
"Kitab al-badi [and] "očerkravzitiya poetiki u arabov" izbrannuiye
sochineniya. Tom VI (Moscow, 1960), PP. 124-179.

→, Traduit par M. Cnard: "Deux Chapitres inédits de L'oeuvre de
Krachkovsky sur Ibn al-antiyy. "Annales de L'Institut d'Etudes
orientales (Alger) 20 (1962), 21-111.

REINERT, BENEDICT: *Haqani als Dichter, Poetische Logik
und Phantasie*. Berlin and New York, 1972 (Studien zur Sprache,
Geschichte und Kultur des islamischen orientis. Beihefte zur Zeitschrift

"Der Islam" N F. 4.)

→: "Problems of the Vernacular Arabic-Persian
Poetry-Theory and its Reflex in the poetics" Arabic Poetry-
Theory and Development. Ed. G. E. Van Grunebaum (Wiesbaden,
1973), PP. 71-165.

RITTER, HELLMUT: *Über die Bildersprache Nizamis*. Berlin und
Leipzig, 1927. (Studien zur Geschichte und Kultur. des islamischen
orientis. zwanglose Beihefte zu der Zeitschrift "der Islam". Heft, v).

SKARZYNSKA BOCHENSKA, KRYSZYNA: "Les ornements du
style Selon la conception d' al-Gubir" *Rocznik orientalistyczny* 36
(1973), PP. 5-46.

WAGNER, EWALD: *abu MUWAS*. Eine studie zur arabischen
Literatur der frühen Abbasidenzeit. Wiesbaden. 1965. (Akademie
der Wissenschaften und der Literatur. Veröffentlichungen der Orient-
alistischen Kommission. Bd Bd. XVII)

1960

جدوى الشعر وجدوى النقد (١٩٣٣)

دراسات في علاقة النقد بالشعر في إنجلترا - الجزء الثالث

تأليف: ت. س. إليوت

أستاذ كرسى (تشلترز إليوت نورتون)

للشعر بجامعة هارفرد ١٩٣٢ - ١٩٣٣

ترجمة: ماهر شفيق فريد

ماثيو آرنولد ٢ مارس ١٩٣٣

نكون مصبون أيضاً - فيما إنحال - إذا نحن أنفشنا أن كتر لا يلى
ورسكن ويتسبون ويراونج - برهم وفرة نطقهم ووفرة قواهم
الحلاقة - لم يكونوا يتصنون بما فيه الكفاية من الحكمة ، فلفظهم لم
تكن مكتملة طاقا . ومصرعهم بالنفس الإنسانية جزئية في كثير من
الأحيان ، ورسخلة في أحيان أخرى . لم يكن آرنولد صاحب دراسة
واسعة لواقعته ، ولم يمس إلى الجسيم ولا هو تله بالنهم ، ولكن
ما كان يحرفه من الكتب والناس كان - بطريقه الخاصة - حسن
التوازن حسن الترتيب . فبعد فترات الجنون النبوى في بداية القرن
الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر يبدو آرنولد أتيا إلينا وكأنه
يقول : « هذا الشعر بالغ الفتنة ؛ فهو ثرى قليل الاحتفال ، وهو
صحيح أحيانا ، وهو شديد الأصالة ، ولكنكم أن تستطيعوا أن
تأخروا مرونا قط وتحفظوا عليه إذا مضيت في هذا الطريق
الاحتياطي . ثمة لفضائل أعون شأنا قد ازدهرت في عصور أخرى
ويلاذ أخرى ، وحليكم أن تلقوا بأسياكم إلى تلك الفضائل وأن
تطبخوها على شمركم وتزككم وبعائتكم وطريقه حياتكم ، وإذا
حكمتكم حل أنفسكم بالاتصاف على ثوبى انتصارات الذكاء الأدبي
العابرة على نوبت وحدها ، ومن ثم فلن يتسنى لكم قط ، شعبا
ولمة وجنسا ، أن تكونوا تقاليد وشخصية كاملة التكوين » . ومهما
تكن قد شعبنا من أعب اللغضى وثقافة اللغضى ليس في مقدورنا أن
نحمل آرنولد .

حاولت في مكان آخر أن أشير إلى بعض نقاط الضعف في آرنولد
عندما يجازف بالانغماس أقسام من الفكر لم يكن حقله مسلحا لها
أو ممنا لمخيلتها . لقد كان في الفلسفة والأدب في مستوى ما قبل
التفكير ، وكان في الدين نضيا . وأخرى بنا أن نحدد نواحي قصور
الإنسان في إطار الجدل لها ؛ له ، لأن تحديد نواحي القصور قد

« إن استيلاء الديمقراطية على السلطة في أمريكا وأوروبا لن
يكون - كما كان للمول - ضيقا للسلام والمدينة . إنه يمثل ارتفاع
نجم غير المتدبين الذين لا يكفي تعليم مدرسي لإمدادهم بالذكاء
والحقل . ولوح أن العالم قبل حل مرحلة جديدة من التجربة ،
تختلف عن أى شيء سبقها ، ينبغي أن يظهر فيها نظام جديد
للمعاملة يلام بين البشر والأوضاع المعقدة » .

لقد استشهدت بالكليات السابقة لأما ، جزئيا ، لنورتون^(١) ،
ولأما ، جزئيا ، ليست لآرنولد . إن الجملتين الأولى يمكن أن
تكونا لآرنولد ، ولكن الثالثة - مرحلة جديدة من التجربة تختلف
عن أى شيء سبقها ، ينبغي أن يظهر فيها نظام جديد للمعاملة » :
هذه الكليات ليست فقط لغير آرنولد وإنما نحن نترك على الفور أنه
ما كان ليكتبها . إن آرنولد لا يكاد يرمى بعصره إلى المرحلة الجديدة
من التجربة . وعلى الرغم من أنه يتحدث عن النظام ، فإن ذلك
النظام هو نظام الثقافة وليس نظام المعاملة . إن آرنولد يمثل حلية
سكون - حلية استقرار نسبي وعطو - صحيح - ووقفة قصيرة في
مسيرة الإنسانية التي لا تنتهى إلى الجهد ما لوى أى الجهد . إن آرنولد
ليس بالرجسى ولا بالثورى ، ولكنه يمثل مرحلة زمنية ، كدوليدن
وجونسون من قبله . وسى إذا كانت البهجة التي نحصل عليها من
كتابات آرنولد الثرية والشعرية متواضعة فله كان - من بعض
النواحي - أكثر رجال الأدب في عصره إرضاء . وأتمم تلك تذكرون
الحكم للشهور التي تقو به من شعراء الخلفة التي كنت أعتقد
عها ، وهو حكم لا بد أن يكون قد لاح ، في زمت ، مستقلا على
نحو مدعش . يقول في مقالته عن وظيفة النقد : « إن الشعر
الإنجليزى في الربع الأول من هذا القرن ، برهم وفرة طاقته ووفرة
قواه الحلاقة ، لم يكن يعرف ما فيه الكفاية » . ونحن نطرحون بأن

العزاء» ، ويورد كثيرا من أحكام ملاحظته على الشعر في سياق الحديث عن رودزوث .

« لكن ترى متى سيجد ساعة أوروبا الأخيرة
قوة رودزوث على تفسيد الجروح ، مرة أخرى ؟
يوسع خبره أن يعلمنا كيف نجرب
وأن يصعوا صولتنا إزاء الحرف :
يوسع خبره أن يلوّثنا هل أن نتصل -
ولكن من ذا الذي يستطيع ، من يستطيع أن يعملنا نص ؟
إن سحابة قدر الإنسان ،
هي عما يستطيع آخرون أن يواجهوه دون خوف
ولكن مثلا الذي يستطيع أن يصعها جانباً ، مثلاً ؟ »

وبسجّه هي دائما حجة أسي ، ولقدان للإنسان ، وعدم ثبات ،
وليلة :

« والحب ، إن يكن حبا ، الذي استشره رجال أسعد حقا
أسعد حقا لأهم ، على الأقل ،
حسوما بأنه يمكن للذين إنسانين أن يتجزأ
ليصيرا قلبا واحدا ، وفجرا عن طريق الإيمان
من العزلة التي لا نهاية لها
والطفولة ، ولم يكونوا يكونون ، وإن لم يكونوا ككل
متا وحدا ، وحدهم . »

فهذه عاطفة مألوفة بما فيه الكفاية . ولعل التعليق الأشد على
المرقب أن يكون : إنك إذا لم تكن فيه ، فإن يوسعك أن تحمله .
وليس النظم نفسه على درجة عالية من الاتييز . إن مرجريت ،
على أحسن تقدير ، شخصية غير واضحة المعالم ، لا هي بالمشتهة
على نحو حار ولا بالملاحظة من كتب ، وإنما هي مجرد تلميح للنوع .
ومن للحق أن أنفعالات الشخصية تبلغ قمة إقناعها حين يتناول
موضوعا لا شخصيا . وعندما نعرف شعره - لا بدشنا أنه في نقده
لا يفتننا إلا بالقليل ، أوبلا شيء ، عن تجربته عند كتابته ، وأن
عنته بالشعر من وجهة نظر الصانع فنيّة إلى هذا الحد . ويشعر
للرد بأن كتابة الشعر لم تكن تجلب له إلا القليل من ذلك الاعمال ،
ذلك فقدان الطروب للذات في صنعة الفن ؛ تلك الراحة العميقة
والعابرة ، التي تأتي في لحظة الاكتيال ، والتي هي بمثابة المكافأة
الأساسية من صعبة الحلق . وكما أننا نستطيع أن ننسى ، ونحن
نقرأ نقده ، أنه هو نفسه شاعر ، تزهد ضرورة تذكركنا أنفسنا بأن
كتابهاته الخلاقة وكتابهاته التقليدية إنما هي ، أساسا ، من عمل رجل
واحد . إن القصف نفسه ، والضرورة نفسها لوجود شيء يعتمد
عليه ، وهما ما يميلان منه شاعرا أكاديبا ، يميلانه نادرا أكاديبا .

إنه لمن المرغوب فيه ، بين الحين والحين ، كل مائة عام أن نحو
ذلك ، أن يظهر ناقد يراجع ماضي أجنبا ، ويرى الشعراء والقصاصات
في ترتيب جديد . وليست هذه المهمة ثورية ، وإنما هي إعادة

يكون في الوقت نفسه تعجيدا دقيقا لنواحي الاتييز ، وليس في شعر
أرثولد إلا القليل الذي يثير الاحتيا من النتائج التكنيكية ، فهو
شعر أكاديبيا بأحسن معاني الكلمة . وهو غير مثرة يمكن أن تهجم
عنا تبشر به القصيدة الفاترة بالياترة الأولى في إحدى المسابقات .
وعندما لا يكون أرثولد هو أرثولد نراه على راحته في حلة الأستاذ .
إن (أناثوقليس على يركان إيتا) قصيدة من أجل القصائد
الأكاديمية على الإطلاق . وقد جرب أرثولد أن يرتدى ثيابا أخرى
كانت ككل ملاسة له . ولست أستطيع أن أفكر في قصيدته
(ترسترام ولزولت) و (شيخ البحر المهيور) . إلا على أنها
أصحيان ؛ و (سهراب وروسم) قطعة جميلة ولكنها ككل جالا من
(جبر) ، كما أن لاندور - في الخط الكلاسيكي - هو أرفع
الرجلين لثنا . وهو يستطيع أن يتفوق على أرثولد من كل
النواحي . غير أن أرثولد - برغم ذلك - شاعر يعود إليه لثراء من
طيب خطر . فمن المبح - لا سيما بعد الاتصال بأولش الجزء
الأول من ذلك القرن - أن يندو المرء في صحة رجل *qui sait*
conduire . ولكن أرثولد أكبر من أن يكون أسعدا لطيفا للشعر ،
لعل الرغم من صعوبة إرضائه وتشافه وروسميه نجده أقرب إلينا
من براونج ، وأقرب إلينا من تيتسون ، اللهم إلا في لحظات
للثبات ، كسبحات العاطفة المنيفة في قصيدة «للكرى» . إن
أرثولد شاعر وناقد لشعر من الاستمرار الزائف ، وكل كتابته التي
تجربى جبرى «الألب والموحجا» تبدو على محاولة باسلة للتصنّع من
المواقب ، والتوسط بين نيومان وهكسل . ولكن شعره - أو غير
ما في شعره - أشد أمانة من أن يستعمل شيئا غير إحصائه الحقيقي
بالاضطراب والرحمة وحلم الرضا . إن بعض نواحي قصوره
واضحة بما فيه الكفاية ، ففي مقالته «دراسة الشعر» نجد كثيرا من
الفقر عن بيرز . وقد كان أرثولد ، بوصفه رجلا إنجليزيا ورجلا
إنجليزيا في عصره ، يفهم بيرز غير فهم . ولعل تحيزي للقويمات
الصغيرة الطافية كالأسكتلنديين ، هو ما يجعل لمحة الحاسي التي
يتحدث بها أرثولد تثير غيظي . ومن الحق أن الظن يساورني بأن
أرثولد ساعد على تثبيت الفكرة المسخنة تمام الخطأ ، التي تعد بيرز
شاعرا إنجليزيا بذاتها منفردا من شعراء اللهجات المحلية ، بدلا من
أن تعده مثلا عابها لموروث أجنبي عظيم . ولكن أرثولد يقول
(متوزا) القصة ليلوم الإقليم الذي عاش فيه) : « لا أحد يستطيع
أن ينكر أنه من الخير للشاعر أن يتصل مع عالم جميل . » وهي
ملحوظة تصدق على لمس أنها تتم عن تعدد في الأفق . من الخير
للإنسانية عموما أن تعيش في عالم جميل ، فهذا مالا يشك فيه
أحد ، ولكن أمر أمر على مثل هذا القدر من الأهمية بالنسبة
للشاعر ؟ أعلم أننا نقي بالخيال كل شيء ، ولكن للزفة الأساسية
للشاعر ليست الثور على عالم جميل يتصل مع ، وإنما هي القدرة
على أن يرى ملوذا الجبال والقيح على السواء . إنها القدرة على رؤية
الملل والبشاعة والمجد .

كان أرثولد عروما من رؤيا البشاعة والمجد ، ولكنه كان يعرف
شيئا عن اللئ . وهو يتحدث عن مقبرة شعر رودزوث على « بث

والتقويم التي تحوى مقتضا شعريا أم كل يوم . لم يكن أرنولد هو درايدن أو جونسون ، وإنما كان مفتشا للملوس ، وقد غدا استغذا للشعر . كان مرييا ، وكان تقويم الشعراء الرومانسيين ، في الدوائر الأكاديمية ، مازال إلى حد كبير هو ذلك الذى قام به أرنولد . لقد كان مصيبا وكان عادلا وكان لازما لصره ، وكانت له ، بطبيعة الحال ، جوية . إنه مصطبغ بالافتراء إلى اليقين ، وبخلافه الخاصة ، ورأيا الخاص في غير ما يجبل بصره أن يعتقد ، كما أنه متأثر إلى حد كبير باتجاهه الدينى . إن ذوقه ليس بالشامل . ويلوح أنه اختار حشواً أمكنه ذلك — لأن قسماً كبيراً من عمله عارض — تلك للموضوعات التي يمكنه بمصلحته أن يعبر على أحسن نحو من آرائه في الأخلاق والمجتمع : ووردزورث ، وربما ليس على المستوى نفسه الذى كان ووردزورث ينظر عليه إلى نفسه — وهاميت وإميل وجيران . وكان قادراً على أن يتعلم من فرنسا ومن اللهايا — ولكن الاستخدام الذى وضع الشعر في خدمته كان مخلواً . وكان يكسب عن الشعراء حيناً يقعون مسوغاً لمواقفه للجمهور البريظان . وكان أشد ميلاً إلى التفكير في عظمة الشعر منه إلى التفكير في صله .

وليس هناك شعر غيره أرنولد على نحو أصدق مما غيره شعر ووردزورث ، فالأبيات التي أوردتها فيما سبق ليست نقداً لوردزورث بقدر ما هي شهادة بما فعله ووردزورث له . وقد نتوقع أن نجد في مقالة أرنولد عن ووردزورث — إن كنا لنا أن نتوقع ذلك في أى مكان — تقريراً لما كان الشعر يمتنه عند أرنولد . ففى مقالته عن ووردزورث يرد تعريفه المشهور : «إن الشعر في أمثاله تعد للحياة» . في أمثاله : إن هذا يعنى نزولاً إلى صق عظيم ، فالأماحى هي الأماحى . وعند تفاع الحياة ما لا يراه غير قليلين ، وما لا يمتثلون النظر إليه طويلاً ، وهو ليس « نقداً للحياة » . إننا إذا كنا نعى الحياة في كليتها — وليس معنى هذا أن أرنولد رأها في كليتها — من القمة إلى القاع ، فهل يمكن لأى شيء نستطيع أن نقوله في مجابة اللطف من ذلك اللغز المخبف أن يدعى نقداً ؟ إننا لا نعد إلا بأقل القليل من مرات نزولنا النافذة ، وليس هذا الذى نعد به نقداً . إن هذا أقيبه بما لو كان أرنولد قد قال إن العبادة للسبح في أمثاله تعد للثبوت . ونستطيع أن نرى على نحو أفضل ما تصل إليه كلمات أرنولد حينما تبيين أن شعره ، على وجه اليقين ، شعر تقيدي . إن قصيدة من نوع « قمر هاميت » إلها هي قد ، ونقد بالغ الفتنة أيضاً ، وضرب من النقد مبرر ، لأنه ما كان يمكن التعبير عنه نثراً . وأحياناً يكون نقد أرنولد على مستوى أدنى من ذلك :

« ذات صبح ، إذ كنا تسير عبر هابديلاك ،
صلبى وأنا ، نحملنا مصادة
عن لاركوت لسبح المشهور »^(٣)

إن قصيدة أرنولد عن هاميت شعر جيد للسبب نفسه الذى يجعلها نقداً جيداً : وهو أن هاميت واحد من الأئمة Personae التي

تكيف . ذلك أن ما نلاحظه إنما هو جزئياً المشهد نفسه ، ولكن في منظور مختلف ، أشد بعداً . فثمة موضوعات جديدة وغريبة في القلمة ، ترسم على وجه الدقة بما يتناسب مع للموضوعات التي نحن أشد اعتقاداً عليها ، والتي تدنو الآن من الألف ، حيث كل شيء — عدا أشد الأشياء بروزاً — يخفى عن نظر العين المجردة . ويستطيع الناقد المستقصي ، المسلح بعدة قوية ، أن يجتاز لسافات ، وأن يتعرف للموضوعات الدقيقة في النظر ، ويقارنها بالموضوعات الدقيقة التي في متناولهم ، ويعتقد يستطيع من أن يسير غور وضع للموضوعات المحيطة بنا ونسبتها ، في كل المشهد الواسع الرحب . وهذا الخيال المجازى لا يمثل إلا المثل الأعلى . غير أن كلا من درايدن وجونسون وأرنولد قد أدى هذه المهمة على أحسن نحو يسمح به الضعف الإنساني . ونحن لا نستطيع أن نتوقع من أغلب النقاد إلا أن يردوا كاليغناوات آراء أكثر استأذ للثق ؛ أما بين المقول الأكثر استغلا ، فإن مرحلة من التعبير ، والإصراف في التعبير ، على نحو يجاوز المقول ، والبدع الناقشية التي يتلو بعضها بعضاً ، نحى ، إلى أن تأتى سلطة جديدة تدخل نوعاً من النظام . وليس مجرد مرور الوقت ، وتراكم الخبرة الفنية الجليدة ، ولا ميل السواد الأعظم من البشر ، على نحو لا سبيل لإزافته ، إلى أن يعيدوا آراء تلك القلة التي جتمت نفسها مشقة التفكير ، ولا ميل الأقلية السريعة ، وإن تكن قصيرة النظر ، إلى أن تولد آراء تهافت الاستغلة ، هو ما يجمل من إعادة التقييم أمراً ضرورياً . فالمسألة هي أنه ما من جيل يهتم بالثمن على نحو ما يهتم به أى جيل آخر . وعلى وجه التحديد لكل جيل — ككل فرد — يجب إلى تأمله للثمن مقولاته الخاصة من التذوق ، ويطلب من الثمن مطلب خاصة ، ويستعمل الثمن على نحو خاص به . إن التذوق الفني والخاص ليس ، فيما نرى ، إلا مثلاً أعلى ، وذلك حين لا يكون مجرد وهم ، ولابد من أن يكون كذلك ، على قدر ما يمثل تذوق الفن مسألة كانتات إنسانية محدودة وعابرة ، توجد في المكان والزمان ؛ فكلا الفنان والجمهور محدودة . إن لكل عصر ولكل فنان ضربة من السبكية مطلوباً لجمال مادته تصح فثا ؛ وكل جيل يفضل سبكيته الخاصة على أى سبكية أخرى . ومن هنا فإن كل استأذ جديد للنقد يردى خلمة نافذة ، وبذلك مجرد الحقيقة للثمن أن أملاطه تكون من نوع مختلف عن نوع آخر استأذ . وكلما طالت سلسلة النقاد الذين تملكهم ، زادت كمية التصويب للمكة .

وقد كان من المرغوب فيه — بعد ذلك الإسهام المدهش والمتنوع الغزير للحقبة الرومانتيكية — أن نمتطلع بهذه المهمة النقدية مرة أخرى . لم يكن فيها أنجح في تلك الحقبة شيء يشبه في طبيعته ما يستطيع أرنولد إتجازه ، فإن ذلك لم يكن العصر الذى يمكن أن ينجح فيه . لقد قام كورلوج ولام وهارليت ودى كوينسى بأعمال بالغة الأهمية من تشكيبه والكتاب المسرحيين الإنجليزيين ، واكتشفوا كنزاً جديداً تركوا للأخريين مهمة إحصائه . وأدوات عصر أرنولد تلوح الآن ، بطبيعة الحال ، بالغة القدم ؛ قد كان عصره هو عصر الشعراء الإنجليز ولورد و« الذخيرة الذهبية » وآلبومات الميلاد

كلمة الدين أو الفلسفة . وقد حاولت أن أشير إلى أخطاء هذه اللعبة السحرية في مكان آخر^(١) . وإن أكثر الصور التي تسمى من رأيي تسميا هي ، ببساطة ، مابل : إنه لا شيء في هذا العالم ، أو في العالم الآخر ، يصلح بديلا عن أي شيء آخر . وإذا رُيت أنه لا بد لك أن تستغني عن شيء ، كالعبادة الدينية أو الاعتقاد الفلسفي ، فمليك أن تستغني عنه وكفى . وأنا أجد أني أستطيع أن أفتح نفسي بأن بعض الأشياء التي يمكن أن أمل في الحصول عليها هي أجدر بأن يحصل عليها من بعض الأشياء التي لا يمكن الحصول عليها ، أو أنا قد أمل في أن أغير نفسي بحيث أطلب أشياء مختلفة ، ولكني لا أستطيع أن أفتح نفسي بأن الرغائب نفسها هي التي تشجع ، أو أني قد حصلت . من الناحية الفعلية - على الشيء نفسه تحت اسم مختلف .

قال صديق فرنسي عن المفهوم لـ بيورك باول من لوكسفورد : « لقد كان يجد من الرضا في اختاره إلى الإيمان ما يجده المصروف في إيمانه » .

« Il était aussi tranquille dans son manque de foi que le mystique dans sa croyance » .

وأنت لا تستطيع أن تقول ذلك من أرنولد ، فإن سحره وتشويشه راجعان - إلى حد كبير - إلى المكان الزماني الذي كان يشغله بين الإيمان وعدم الإيمان . وكنا هو الشأن مع كثير من الناس الذين لا يختلف اعتقاد عقيدتهم الدينية وراء إلا عادات ، لأنه كان يولي أهمية مبالغا فيها للأخلاق . إن مثل هؤلاء الناس كثيرا ما يخطئون بين الأخلاق وعاداتهم المعبودة الخاصة ، التي هي نتيجة لتربية عائلة وحساسة وغريب لأي إفراط بالغ القوة . ولكني لا أقصدت من أرنولد أو عن أي شخص بعينه ، فإن الله وحده هو الذي يعرف هذه الأمور . إن الأخلاق في نظر القنيس ليست إلا مسألة أولية ، ولكنها في نظر الشاعر مسألة ثانوية . لما كيف يرى أرنولد الأخلاق في الشعر ، فمر غير واضح . إنه يقول لنا :

« إن الشعر الذي يمدد على الأفكار الخلقية إما هو شعر يمدد على الحياة ، والشعر الذي لا يزال بالأفكار الخلقية إما هو شعر لا يزال بالخلقية . غير أن الشعر يظل مملعا ، ولا يزال مملعاً لـ أرنولد بنهاج من التمدد الشعري والالابالة الشعرية ، يلوح غير ذي قيمة كبيرة . ويعد ذلك بقليل ، يجزأ بالسبب في أن وريزورث عظيم :

« إن شعر وريزورث عظيم بسبب القوة غير المعادية التي يستشعر بها وريزورث للتمة المقدمة إليها في المواقف والواجبات الأولية البسيطة ، وبسبب القوة غير المعادية التي نجدها ، في حالة إثر حالة ، يوقتنا عن تلك للتمة ، ويطيها على النحو الذي يجعلنا نشركه إلهاما » .

وليس من الواضح ما إذا كانت « المواقف والواجبات الأولية البسيطة » (مها يكن من شأنها ، ومها تكن متميزة عن العواطف

يستطيع أرنولد من وراثها أن يقرم بمجته . وإن السبب في أن بعض النقد جيد (ولست أبه هنا لأن أهم القول من كل نقد) هو أن الناقد يصطحب ، على نحو من الأنحاء ، شخصية المؤلف التي يتقدم ، ومن خلال هذه الشخصية يتمكن من أن يتكلم بصوته الخاص . إن وريزورث عند أرنولد لا يظل شيئا بأرنولد حة بوروزورث . وأحيانا ما يجتر الناقد كتابا ينتهده ، أو دورا يصطنعه ، يكون - على قدر الإمكان - نقيضا لما هو عليه ، وشخصية تحقق كل ما كجبه في نفسه ، لأنه لميكنا أحيانا أن نصل إلى صميمية مرضية جدا مع أكتنا - القد .

وعني أرنولد قللا : « إن عظمة الشاعر تكمن في تليفه القوي والجميل للأفكار على الحياة » . وليست هذه صياغة مرفقة للموضوع ، وإنما هي تلوح كيا لوكتت الأفكار خصولا لجلده الإنشائية المحلية للشهيد . ولكن يبدو أن هذا هو ما كان أرنولد يظل أنه يفعل . حل أنه سرعانا ما يتخطى في هذا التأكيد بتوشيهه أن « الأخلاق لا ينبغي أن تقصر على نحو أشتق عما ينبغي :

« إن الأخلاق كثيرا ما تلح على نحو شيق وزلق ، فهي تربط بمذاهب الفكر والاعتقاد التي مفي يومها ، وقد وقعت في أيدي المتدخلين والتجار المسترئين ، وهي تصير عملة في نظر بعضنا » .

وأسفاه للأخلاق كما كان أرنولد يفهمها ! لقد صارت أشد إسلالا عما كانت عليه في إلهه . ثم هو يلاحظ : على نحو ذي دلالة ، في حديثه من « أفتاح وريزورث » :

« إن أفتاح وريزورث معرضون لأن يمدحوا على الأشياء الخلقية ، ولأن يولوا أهمية أكثر من اللازم لا يسمنه لفسفته . إن شعره هو الحقيقة ، ولفسفته - على الأقل على قدر ما يمكن ذا أن ترتدى ثوب « نسق علمي من أنساق الفكر » ، وعلى قدر ما ترتدى مثل هذا الثوب - هي الروم . وربما تعلمنا ذات يوم أن نتمم هذا الفرض ونقول : إن الشعر هو الحقيقة ، والفلسفة هي الروم » .

إن هذا يلوح في تأكيدنا يستوقف النظر ، عطرنا وهذا ، فالشعر ، في أمهاته ، نقد للحياة ، ومع ذلك فإن الفلسفة وهم ، والحقيقة هي نقد الحياة . لقد كان يعمل بأرنولد أن يقرأ لاكون لسنج المشهور ، يجد حل عرى اختلاط الأمور عليه .

وينبغي أن نتذكر أنه لدى أرنولد كما هو الشأن لدى كل شخص آخر ، يعني « الشعر » اختيارا وترتيا معينين للشعراء . لقد كان يعني عنده ، كما هو الشأن عند كل إنسان آخر ، الشعر الذي يعمل إليه ، والذي يمدد فرامته ، وعننا نصل إلى نقطة تقديم تقرير عن الشعر ، فإن الشعر الذي يلصق بقلعنا هو الذي يظل ذلك التقرير . وفي الوقت ذاته نلاحظ أن أرنولد قد توصل إلى رأي في الشعر مختلف عن رأي أي من أسلافه ، فعدت وريزورث وعند شل أن الشعر أدلة لظل هذا النوع من الفلسفة أرنولد ، ولكن الفلسفة كانت شيئا يوثان به . أما عند أرنولد فإن أحسن الشعر يعمل على

أرنولد في تشوسر، وهو شاعر، وإن يكن بالغ الاختلاف من أرنولد، لم تكن تعوزه كلية الجمعية العالية. إنه، في الحل الأول، يقابل بين تشوسر وطقن: ونحن نعلم بأن تشوسر أقل مرتبة، وتكاد تكون على انتعاج بأن تشوسر ليس بجدا بما فيه الكفاية. ولكن أرنولد تشوسر، في عملية اللطاف، أقل جدية من وودزورث التي لا يقارن أرنولد به؟ وعندما يضع أرنولد تشوسر في مرتبة أقل من فرانسوا فيون - يرضى أنه، على نحو من الأنحاء، مصيب في هذا، ويرحم أنه كان قد أرفق الوقت لأن ينرى أحد في إنجلترا للدفاع عن فيون - لا يشعر لزمه بأن نظرية «الجمعية العالية» تزيى عملها. وهذه إحدى مشكلات النقاد التي يشعر بأنه مدعو إلى وضع الشرع في مراباب - فإنه إذا كان آمنا مع حسنة الخاصة وجب عليه، بين الحين والحين، أن يتأكد قواعد الخاصة في التضمين. وهناك أيضا أخطاء تتبع من كون المرء أشد ثقة بما ينهى من أنه يعرف كنه «الشعر الحق». وهذا واحد من أكثر أخطاء إنجليزية:

«إن الفرق بين الشعر الحقيقي وشعر يوب وفرايدن وكل من يتبعون إلى مدرستهما هو بليغ كما يلي: إنهم يمدحون شعرهم ويؤلفونه في طوبى. أما الشعر الحقيقي فيذكره أصحابه ويؤلفونه في كرواسهم. وإن الفرق بين هذين النوعين من الشعر لستظم»^(١٥).

وإننا لتساءل، ماذا كان شأن أرنولد -
«لأن اللطيفين الصوريين أسكروا بشيئة
وطهروا لبقته، وسعدوا من نلو،
وأوردوا نعمة الحق اليهذه العالية،
وأمره بأن يخلق فيها، وألها يطلع،
وحسب الآن عزالت مصابهم لفتقر الظلمة؛
ماذا تفعل في هذا القبر الخفي؟»

لقد كان شأن رجل، أسكت مدرسة رجيى بشيئة وطهرته إلى هذا الحد، بوحدة مجردة كالتفص؟ «إن الفرق بين هذين النوعين من الشعر للظيم». غير أنه ليس لنا نوعان من الشعر، بل عدة أنواع. والفرق هنا ليس أكبر من الفرق بين نوع الشعر الذي كان يكتبه شكسبير ونوع الشعر الذي كان يكتبه أرنولد. إن في مثل هذه الأسكان حقا وصلفا وأسرانا في الحرفة. لقد كان من المرء أن يتخلص كوراج وودزورث وكيتس من قدر دوايدن ويوب، وذلك في غمرة حرارة التغيرات التي كاترا مشغولين بإصلاحها؛ أما أرنولد فلم يكن مهيكا في إحداث أي ثورة، وصاروا ما نستطيعه هو أن ننظر له قصر نظره.

ولست أحيي هذا أن أرسى بأن تصور أرنولد لجديى الشعر، زوى يمثل نظرة ثريب، يضيف من تنده؛ فإن كونك تتطلب من الشعر أن يمتدك إشباعا مديا ولفظيا، في حين أنك تتخلص من قدر الفلسفة والدين الحفائى، منهذ - بطيئة الحال - أن تتلقى

والواجبات الثانوية والمعلقة) يراد بها أن تكون اعتصاما لـ «الطبيعة» أو ممتدة أخرى مضطربة من فرق، ففى أجنح إلى الأعد هذا الاحتمال الأخير، وأصبح أن الطبيعة [عند] تنفى إليم البصيرت. أنصف إلى ذلك أن لست على يقين من معنى الربط بين سبين مختلفين فلم الاختلاف لمطعة وودزورث: أحدهما هو القوة التي يستشعر بها وودزورث متعة الطبيعة، والأخر هو القوة التي يبعثها بأن تشاركه إلهاما. وعلى أية حال، فمن الملتحق أن هذه إلهامى نظرية في التتوصيل، كما لابد لأى نظرية تنظر إلى الشاعر على أنه معلم لو كذا. لو كمن أن تكون. ومن الوسائل التي يمكنها اختيارها أن تتصل بالمرء من حلة كون شعراء آخرين عليه. فهل نستطيع القول بأن شعر شكسبير عظيم بسبب تلك القوة غير العلنية التي يستشعر بها شكسبير شاعر جديرة بالتقدير، وبسبب القوة غير العلنية التي يبعثها بها نفسه هذه الشاعر؟ أن استمتع بشعر شكسبير إلى أقصى مدى يمكننى معه أن استمتع بالشعر، ولكن ليس هناك ما يمحلى، ولو على أقل نحو، وإقنا من أن أناظر شكسبير شاعره، كما أن لا أحيى كثيرا بأن أمرف ما إذا كنت لفعل أم لا. وموزر القول أنه يلوح في أن حديث أرنولد ينطلى من حيث إنه يلغى بمركز النقل على مشاعر الشاعر، بدلًا من الشعر؛ فنحن نستطيع القول بأنه يوجد في الشعر توصيل من الكاتب إلى القارئ، غير أنه لا يميل بنا أن نتقدم من هذا إلى التفكير في الشعر على أنه أساسا أداة للتوصيل. فالتوصيل قد يحدث ولكنه لن يفسر شيئا. لو نحن قد نتقدم تقرير أرنولد، على نحو آخر، وذلك بأن تتصلل حيا إذا كان وودزورث خليفًا بأن يكون شاعرا أقل عطلة لو أنه استمر، بقوة غير علنية، الرعب اللطم إلهامى الطبيعة، والمثلل والحق بالقييد الكامن في المواقف والواجبات الأولية البسيطة. ويلوح أن أرنولد جبال أنه ما كان وودزورث - على حد قوله - «يصلح قسما من الحياة أكبر» من ذلك الذي حلجه بيرز وكيتس ولفي، فإنه يصلح قسما من الابتكار الحفائية أكبر. وإن الشعر الذى يبنى بالابتكار الحفائية خليف بأن يلوح معنا بالحياة، والشعر الذى يالحية خليف بأن يلوح معنا بالابتكار الحفائية.

وليس هذا بالمكان المناسب لانتقشة الآثار الحفائية والدينية المؤسفة، المترتبة على الخلط بين الشعر والأخلاق، في محاولة المشور على بدل من الإيمان الذى-إن ما يعنى هنا إلهام أو اضطراب قيمنا الأدبية نتيجة هذه الظلمة. ويلاحظ المرء هذا في نقد أرنولد. من السهل أن نرى أن دوايدن يفس تشوسر قدره، غير أنه ما لا يبادل ذلك سهولة أن نرى أن تقويم تشوسر على نحو ما قومه دوايدن (في حجة ما كان الغداد فيها ليرفوا في إغفاق صفات اللبح) كان من اتصالات الموضوعية في عصره، كتفرقة دوايدن الفضة بين شكسبير وبيومونت وفلنشر. وإنه لمن السهل أن نرى أن جونسون قد يفس دون قدره، وأسرف في تقدير كوى. وإنه لمن الممكن أن نضمه على ذلك. غير أنه لا جونسون ولا دوايدن كان لديه ما يطمح إليه؛ وهما - في أخلاقيهما - أشد اتساقا من أرنولد. غدا مثلا رأى

قال ظل . غير أن أرنولد كان ذا ذوق حقيقى . إن إعجابنا — كما نالت — تجمله يقتصر على الشعر العظيم وحده ، وعلى عظيমে . وروايه في ملهون غير مرض لهذا السبب . يد أنك لا تستطيع أن تقرأ مدائنه من « دراسة الشعر » دون أن يشتمك ترفيق متسقلته ، فتكونك قلدا على أن تورد ، على نحو ما يورد أرنولد ، هو غير برهان على الذوق . إن هذه لفظة من كلاسيات النقد الإنجليزي ، فهو يقول الكثير في مثل هذا الحيز الضيق ، ويقول به مثل هذا القصد ، وهذه السلسلة . ومع ذلك فقد بالغ الوعى ويجنوى الشعر في نظره ، إلى الحد الذى يتمكن منه من أن يرى كالية كتبه .

ولست على يقين من أنه كان على درجة عالية من الحساسية بالصفات الموسيقية للشعر ، فخطاته الرديئة المألوفة تثير فيها هذا الشك . وعلى قدر ما أستطيع أن أفكر ، فإنه لا يؤكد قط في نقده هذه الفرية للأسلوب الشعرى ، هذه الفرية الأساسية . إن ما أدهوه « شيئا صعبا » هو الحس بالقصع والوزن ، والتوفيق بعيدا وراء المستويات الواضحة للفكر والشعور وإيهام كل كلمة ، والافصاح إلى أولر الأمور حقا من التسيان والبدالية ، والرجوع إلى ما هو أصل ، والمعونة بشئ ما ، والبحث عن البداية والنهاية . والجمال السمعى يلقى وظفته من خلال الجمال دون شك ، أو هو لا يخلو من الجمال بمعناه الكافوك ، ويخرج بين الحق والندرس والثرث ، بين التناول والجهد والمهش ، بين أقدم الخطايا وأكثرها مدينا . وربما كانت فكرة أرنولد عن « الحياة » في حديثه عن الشعر لا تلقى معينا بما فيه الكلفة .

وأنا أستشعر — أكثر مما ألاحظ — عدم يقين داخل وانفجارا إلى الثقة والمقدرة في ماثيو أرنولد . إنها الملاحظة التى تتبع من الاقترار إلى إيمان ، وإيهام الحاس الإصالح الذى ينبع من تقوى من التغيير . ولربما كان قد اضطر على نحو ما حين نظر في داخله ، ورأى ضالة ما يدمعه ، وإلى الخارج ، حين رأى حالة المجتمع والمعاملة . إنه لم ينعم بسكية حقيقية ، وإنما نعم بسلك لا شالية فيه فحسب . وربما كان قد اهتم أكثر عما ينبغي بالمطالبة ، فاسا أن السياه والأرض ستروان ، ومعها مستر أرنولد ، وأنه ليس هناك سوى مستر واحد . إنه شخصية مثقلة ، فظيرة المرء من مكان الشعر ليست مسئلة من نظراته إلى الحياة عموما .

الوظيفة الاجتماعية للشعر في تصوره وودزورت وفي دفاع شل . وفى نقد أرنولد نجد مواصلة لعمل الشعراء الرومانسيين ، مع تقديم جديد لشعر للمعاشي ، باستفهام منيع يفتقر إلى ثقة جونسون ولكنه يتلمس طريقه نحو صلات أوسع وأعمق . ولم أورد أن أعرض هذا « التزايد للوعى بالذات » على أنه ، بالضرورة ، تقدم ذو قيمة أصل . ذلك أنه لا يمكن استخلاصه بصورة كاملة ، من التغيرات العادلة التى طرأت على اللسان الإنسان عبر التاريخ . وكون هذه التغيرات لها أى دلالة غالية ، ليس من بين افتراضات هنا .

كان إصرار أرنولد على ضرورة النظام في الشعر ، طبقا لتقويم أخلاقي ، معها بالدرجة الأولى — إن غيرا وإن شأ — بالنسبة

لنصره . وعندما لا يكون في أحسن أحواله فمن الواضح أنه يقع بين متعلمين . وكذا أن شعره أشد تأملية وأشد اجترافية من أن يرتفع في أى لحظة من اللحظات إلى الرتبة الأولى ، فذلك الشان مع نقده . إنه ، من ناحية ، ليس شاعرا غالبا بما يكفى لكى توثقه الاستنرات للقائجه التى تقع عليها في نقد وودزورت وكولريج وكيتس . ومن ناحية أخرى فقد كانا ينتظر إلى النظام اللغوى وشهوة الدقة في استخدام الألفاظ ، واتباق الاستدلال واستمراره ، الذى يميز الفيلسوف . إنه يخلط أحيانا بين الكليات والعملى ، وما كان ليحمله به ، بوصفه شاعرا أوفيلسوبا ، أن يعرض عن جملة من نوع قوله : « إن الشعر ، في أحواله ، نقد للحياة » . فحين يهمل إلى استيعاب بالشعر أعمق ، واستخدام للغة أدق مما نجده عند أرنولد . لقد ظل منيع أرنولد النقدي ، وافتراضاته ، سليمة في اللغة البالية من القرن الذى عاش فيه . وفى تطورات متباعدة غاية التباين ، كان نقده هو الذى ضبط النغمة — فولتر باتر ، وأرثر ساجوز ، وإينجنود ساجونز ، وأزلى ستن ، وف . و . هـ . ملجوز ، وجورج سيسيرى ، وكل الأساه البارزة في حقل النقد ، في تلك الفترة ، تشهد بذلك .

إننا سواء وافقتا أو لم توافقا على أى من نتائجنا أو عليها كلها ، وسواء أقررنا أو أنكرونا أن منهجه كنه ، فلا بد لنا من أن نقر بأن عمل السيد أ . أ . ريتشاردز ستكون له أهمية جلوية في تاريخ النقد الأدبى . وحتى إذا ثبت أن نقده يسير على الدرب الخاطيء كالية ، وحتى إذا تكشف أن هذا الرعى الحديث بالذات مجرد طريق مسدود ، فسيكون السيد ريتشاردز قد أدى شيئا ، وفلك إذا حصل باستفاد الإكسكيات . وسيكون قد ساعد ، على نحو غير مباشر ، على حرية نقد الأشخاص الذين لا تعلمهم حسية أو معرفة بالشعر ، وهو ما نعال منه يدينا . فمة أمل في مزيد من الوضوح . وإيه ليحمل بنا أن نبدأ في أن تعلم كيف نقرر بين نلوق الشعر والتقدير للشعر ، وأن نعرف متى لا نكون متعلمين عن الشعر ، بل عن شيء آخر أرى به الشك . إن في تحطيط ريتشاردز متصرين ، كلاهما بالغ الأهمية لكثرة النباهى . ولأن لأشك في ملين المتصرين ، أعمق الشك ، وإن لم أكن معنا بها هنا : إنها نظريته في القيمة ، ونظريته في الترتيب والتسليم (أو بالأحرى نظرية الترتيب والتعليم للقرنعة أو العسرة في موقته كما يميز عنه كتب « النقد الطبقي ») . أما عن علم النفس وعلم اللغويات فهما ميدانه ، وليسا ميدان . ولأن لأشد إعجابنا بما يملح إلى بعض فرضو ، يعوزها الفحص ، تقدم بها . ولست أدري ما إذا كان لا يزال متسككا ببعض تأكيدات تقدم بها ، فمقاة الباكرة « العلم والشعر » ، ولكنى لا أظن أنه قد قام ، بعد ، بأى تعديل عام لهذه التأكيدات . وما هو ذا واحد منها ، مائل في ذهنى :

« إن اضطر العلوم قد بدأ الآن فقط يخرج إلى مرحلة التنضيد . ولست أفكر في التحليل النفسى أو فى للنحب السلوكى بقدر ما أفكر في كل الموضوع الذى يشملها . وإنه لمن المحتمل جدا أن نجد خط

جميع النقاد المعاصرين ، ولكن على الأقل عدد من النقاد لا يلوح أنهم يشتركون في الكثير هذا هذا ، بالبين يمدون الفن ، وبخاصة الشعر ، إذ صلة بالدين ، يرسم أنهم يختلفون حول ما عسى أن تكون هذه الصلة . فافصلة لا ترسم دائما على ذلك النحو الأخلاقي الذي رسنه لورنولد ، ولا على ذلك النحو العام ، كما في تقرير السيد ريتشاردز الذي أوردته . فتهند السيد بلجيون على سبيل المثال :

« ثمة مثل باروز للأجورية الشعرية في التشديد المتحملي من « الفردوس » Paradiso ، حيث يسعى الشاعر إلى أن يقدم وصفا أجوريا لرؤيا النجاة . ثم يعلن ضم جهوده . ونسطيع أن نقرأ هذه القطعة المرة تلو المرة ، ولكننا لا نحصل ، في نهاية المطاف ، على كشف عن طبيعة الرؤيا ، أكثر مما كان لدينا قبل أن نسمع عنها أو عن ذاتي . »

ويلوح أن السيد بلجيون قدصدق كلام ذاتي . غير أن ما نخبره يومئذ لا يس قد ما غيره الشاعر على وجه التحديد ، ولن يكون ثمة معنى لكونه كذلك ، برغم أن من المضحك أن له علاقة ما بغيره الشاعر . فما غيره الشاعر ليس شعرا ، وإنما هو مواد شعرية ، وكتبة الشعر « غيرة » جديدة عليه ، كما أن قراءته بواسطة الشاعر لولي شخص آخر أمر غثيف أيضا . والسيد بلجيون ، في إنكاره نظرية يمزوها إلى السيد ماريتان ، يلوح في كمن يرتكب انطباعا الخاصة ، ولكن متاحتحت عنه إذا هو قياس ثقل مع الدين . إن السيد ريتشاردز مشغول كثيرا بالشككة الدينية ، وفلك ببساطة في محاولته تجنبها . وفي ملحق للقطعة التي في كتاب « أصول النقا الأدي » كلمة من شعري تلوح لي - وهي في صفي على قدر ما يمكن أن أشتبه - بالغة للنضاد . غير أنه يلاحظ أن الأشودفة السائدة والعشرون من « الظهور » Purgatorio تجلو « انشغال الدباب بالجنس » مشكلة جينا . كما كان الدين مشكلة الجمل الأخرى . . . وأتأسلم من طرب خاطر بأهمية الأشودفة السائدة والعشرين ، وكان السيد ريتشاردز حافكا في ملاحظه إباحا ، غير أنه في مقابلته بين الجنس والدين يقدم نظرة أسبق من أن يمكن إدراكها . لقد يصور المرة أن الجنس والدين يمثلان « مشكلات » كالتجارة المرة والتفضيل الإمبراطوري . وإذ يلوح من الغريب أن يكون الجنس الإنساني قد استمر في العيش طوال هذه الآلاف من السنين ، قبل أن يدرك فجأة أن الدين والجنس « واحد » في أثر الأخر ، يمثلان مشكلة .

وقد كان رأيي دائما - وهو ليس ، في نهاية المطاف ، إلا رأيا متداولاً - أن تطور الشعر يتقدم وتغيرهما ، إذا يرجعان إلى عناصر ثاب من الخروج . ولم أسلوب توجيه الانتباه إلى أهمية « إسهام » درايدن في النقد الأدي ، وكأنه لا يدور أن يغيب في غزرون الكلمة ، قدرا ما حولت توجيهه إلى أهمية الحقيقة المثلثة في أنه رغب في أن يفصح عن آرائه في الدراما والتزجة ، وفي الشعر الإنجليزي في الماضي ، وأن يجرها . وعندما وصلنا إلى جونسون ، حولت

هاندنوج ، الذي تراجع إليه الدافع عن تقليدنا ، خطبا في المستقبل القريب . ونحن حدث هذا ، فقد يكون لنا أن نتوقع حياة خطبا من نوع لم يجره الإنسان من قبل قط . وسررت حديثك - كما تبا ماثير لورنولد - إلى الشعر ، فالشعر قادر على إتقاننا . . . »

وقد كنت خليقا بأن أشعر بالحيرة لما إزاء هذه القطعة ، لو لم يظهر فيها ماثير لورنولد . وعند ذلك لاح لي أن أعرف كنه الأمور ، على نحو أفضل ، قليلا . وإلى خليف بأن أقول إن تأكيد مثل هذا إنما يميز ، بدرجة عالية ، أحد أخطاء العقل الحديث ، لأن من الأشياء التي يستطيع المرء أن يقولها عن العقل الحديث أنه يستوجب كل حد متطرف ودرجة من الرأي . هناك السيد ماريتان في مقالته « الفن والعربية » التي أوردت منها فيما سبق :

« إنه خطا عمت أن نتوقع من الشعر أن يقدم للإنسان غلده فوق مادي » .

إن السيد ماريتان لاهو ، كما أنه فيلسوف ، وتستطيع أن تكون على يقين من أنه عندما يقول « خطا عمت » فإنه جاد تماما . غير أنه إذا لم يكن المؤلف « ضد الحلو » ضد الحلو Anti-Modeme أن يعد رجلا « حلو » ، فإذنا نستطيع أن نجد توجهات أخرى في الرأي . وفي كتاب عنوانه « الحياة الأدي » يدرج السيد مونتجيري بلجيون مقلتين ، إسحاما تدعى « الفن والسيد ماريتان » ، والثانية تدعى « ما الطاء » ، ومنها تعرف أنه لا ماريتان - ولا ريتشاردز يعرف ضم يتحدث . ويحدث السيد ريتشاردز - بالإضافة إلى ذلك - أن غيرة الشعب ليست كخفا صوفيا . أما الأب هنري برونون^(١) في كتابه « الصلاة والشعر » فيعني بأن غيرنا بنوع كونه كذلك ودرجته . ومن الواضح أن السيد بلجيون يتفق في الرأي ، عند هذه القطعة ، مع السيد ريتشاردز . وإذ أن الحكمة أن نستفي في أبحاثنا لملاحظة للسيد هيرت يد في كتابه للمسي « الشكل في الشعر الحديث » : « فن تصالف لناك أي أن يكون شاعرا أيضا . . . فإنه يكون مرضيا لأن يعلى من وروطلا لا تمكن السكينة الفلسفية لزملاته الأكل شاعرية » .

ولما عدا الاعتقاد بأن الشعر يلقى شيئا ذا أهمية ، أو فيه شيء ذو أهمية يمكن إغازه ، لا يلوح أن ثمة قدرا كبيرا من الاتفاق . وإذ لن الشائق أن نجد في عصرنا - الذي لم ينجب أي عدد كبير من الشعراء المجهين - مثل هذا العدد الكبير من الناس - وهناك كثيرون غيرهم - الذين يطرحون أسئلة عن الشعر . فليست هذه المشكلات باقى تعنى ، على النحو الأمثل ، الشعراء من حيث هم شعراء ، البتة . ولكن انتمى الشعراء في النقاش ، إنه من المحتمل أن يكون ذلك راجعا إلى أن لهم احتمالات وروايات خارج نطاق كتابة الشعر . ولا حاجة بنا إلى أن نستدعي من يظفرون على أنفسهم اسم أصحاب للمذهب الإنساني (حيث إنهم ، في أغلب الأحيان ، لم يكونوا مهتمين في الحل الأول بطبيعة الشعر ووظيفته) كي يشهدوا بأننا إنما نجد هنا مشكلة الإيمان الديني وبدايته . يدعي أنه ليس

وأما لقدت من آراء السيد ريتشاردز بعض التوبيخ . إن بعض المشكلات التي يناقشها باللغة الصورية في حد ذاتها ، وليس هناك من هم أهل لنقدنا سوى أولئك الذين وجهوا انتباههم إلى هذه الدراسات المتخصصة نفسها ، واكتسبوا خبرة بهذا النوع من التفكير . غير أن انتصر هنا على قطع لا يلزم أنه يتحدث فيها حديثاً للخصم ، ولست أستمع فيها ، بلوري ، إلى مزلة من الممرة المتخصصة . إن هناك سبيناً عديداً عدم النظر إلى نظام الشعر على أنه يتمتع بأي مزلة عقلية . وأحد حلين السبين هو أن مناقشة الشعر من هذا النوع تقربنا بعيداً عن الحدود التي يستطيع الشاعر أن يتحدث في نطاقها حيث المرجح الثقة . والسبب الآخر هو أن الشاعر يفعل أشياء كثيرة اعتقاداً على الغرض ، وليس بمستطاعه أن يتحدث عنها بأفضل ما يستطيع أي شخص آخر . إن يوسع الشاعر - بطبيعة الحال - أن يقول أن يقدم حديثاً أميناً عن الطريقة التي يكتب بها هو شخصياً ، وقد تكون نتيجة ذلك - إذا كان مراقباً جيداً - كافية . وهو أحد المواقف ، وإن يكن معنى بالغ الضيق ، يعرف أكثر من أي شخص آخر ما « تعنيه » قصائده . وقد يكون هذا بتفريق إشغاليها ، والمواد التي دخلتها وتخرجت منها على صورة يصعب تعلمها . وهو على علم بما كان يقول أثناءه ، وما كان يعني أن يقنيه . ولكن ما تعنيه القصيدة إما هو ما تعنيه الآخرين بقدر ما هو ما تعنيه أولئكها . ومن الحق أن الشاعر ، مع الزمن ، قد يفقد مجرد قدره لأعماله ، وينسى معناها الأصلية ، أو ، إذا هو لم ينس ، يتغير فحسب . وعلى ذلك فإنه عندما يؤكد السيد ريتشاردز أن «الأرض الحرابية» لحق «انقساماً كاملاً بين الشعر وجميع المعتقدات» ، لا أراي مؤملاً لأن أقول : كلا ! أكثر من أي قارئه آخر . وسأترك باقي الحزن إما أن السيد ريتشاردز خطئه ، أو أني لم أفهم معناه . فظنوه قد يعني أن قصيدتي كانت أول شعر يحقق ما كان كل شعر في الماضي عبقراً بأن يزداد جودة لو أنه حققه . ولكنني لا أعتقد أنه كان يعني أن يزيح لي مثل هذه النصيحة التي لا أستطيعها . وقد يعني تقريره أيضاً أن الموقف الراهن خضع اختلالاً جدياً عن أي موقف أنتج الشعر في ظله في الماضي ، أو - على وجه التحديد - أنه ليس هناك الآن شيء نؤمن به ، وأن الإيمان نفسه قد مات ، ومن ذلك كانت قصيدتي أول قصيدة تستجيب ، على النحو الأمثل ، للموقف الحديث ، ولا تعتمد على الإيمان . وفي هذا الصدد ، على ما يظهر ، يلاحظ السيد ريتشاردز أن «الشعر قادر على إقناعنا» .

إن مناقشة نظريات السيد ريتشاردز في الممرة والقيمة والمعنى ليست ، بحال من الأحوال ، مقصودة الصلة بهذا التأكيد ، ولكنها عجيبة بأن نحكي بها إلى بعد . ولست بالشخص المؤهل لأن يتولأها ، فمن - بطبيعة الحال - أن نستطيع أن ندعش التقرير الفاعل بأن «الشعر قادر على إقناعنا» دون أن نعرف أي تمهيلات الجلال للصلة ، هي التي في ذهن السيد ريتشاردز^(٢٤) (والكثير من الناس يصرفون كما لو كانوا هم أيضاً يؤمنون بذلك ، ولولا ذلك لصعب أن نشر اعتقادهم بالشعر) . وأنا وأنتي - من

أن أوجه الانتباه إلى تلك الزيادة في تطور الرمي التاريخي التي جعلت جونسون يرغب في أن يقوم بتفصيل أكثر ، الشعراء الإنجليز في عصره وفي العصور السابقة^(٢٥) . وقد لاح لي أن نظريات روزدورت عن الشعر تستمد غلبتها من مصادر اجتماعية . ونحن ندين لمؤثر أرنولد بإدخال قضية الدين ، صراحة ، على مناقشة الأدب والشعر . ومع احتراي للسيد ريتشاردز ، وشهادته هو نفسه ، لا يلزم لي أن هذه «القضية» قد تحيت جانباً عاماً ، وحصل عليها قضية «الجنس» ، فإنه لا يلزم لي أن معاصري مؤثروا مشغولون بقضية الدين ، سواء دعوا انتباههم رجال كنيسة أو لادريين أو عقلانيين أو ثوريين اجتماعيين . إن التضاد بين الشكوك التي عبر عنها أهل عصرنا ، والأستاذة التي يسألونها ، والمشكلات التي يطرحونها هم أنفسهم ، وإلهام جزء - على الأقل - من الماضي ، قد أسحب صياغته جاك ريفور في جملتين :

« لو أن مولير أو راسين في القرن السابع عشر سئل عن السبب في أنه يكتب ، لما أستطاع ، ولا ريب - أن يجد غير إجابة واحدة : إنه يكتب لتسليّة المرأة (pour distraire les bonnautes gens) . وليس إلا مع مفهم الرومانسية ، حتى صار ينظر إلى الفعل الأدبي على أنه شرب من الإلهام على الإطلاق ، وإلى نتيجة حل أنها كشف » .

وليست طريقة ريفور في التصير دقيقة تماماً في رأيي . فلهذه يكاد يتصور أن كل ما حدث هو أن التواء إرثانياً قد جعلت رجال الأدب ، وعرضاً لحياتاً جديدة يدهي الرومانتيكي ، وهذه إحدى أخطار تصير الرد عن معناه مصطلح «رومانتيكي» ، فهو مصطلح غثير باستمرار في السياقات المختلفة ، وقد انحصر الآن فيما يلزم أنه مشكلات قديمة عاصلة وحديثة عاصلة ، ثم هو الآن يتسع لخطي تقريراً كل حياة عصر من العصور ، وحياة العالم كله تقريباً . ودعنا لم نكن قد لاحظنا أن مصطلح «الرومانتيكية» في طلائه الأكثر شمولاً ، يشمل تقريباً كل شيء بين القرنين وخمسين سنة الأخيرة ، أو نحو ذلك ، من السنوات التي سبقتها ، ويضمن الكثير إلى الحد الذي يكف معه عن أن يجلب معه أي مدح أو لوم . والتقرير الذي يشير إليه ريفور ليس مقابلة بين مولير ورأسين من ناحية ، والكتاب الفرنسيين الأحدث عهداً من ناحية أخرى ، كما أنه لا يعني شرفاً على ملين الأولين ، أو يتضمن تقييلاً من هؤلاء الآخرين . ومن أجل الفروض والبساطة ، أرغب شخصياً في تجنب استخدام مصطلح الرومانتيكية والكلاسيكية ، وهما مصطلحان يشعلان عواطف سياسية ، ويضعان إلى إصابتنا بتأجيج التحيز . وأنا معني فقط بضمي أن فكرة ما يكون الشعر لأجله ، والوظيفة التي ينبغي عليه أن يسطع بها ، إنما هي فكرة تتغير ، ولذلك أوردت ريفور . وأنا معني ، بالإضافة إلى ذلك ، بالقدح من حيث هو شاهد على مفهوم جذري الشعر في عصر التناقض ، كما لو أنك أنه لكي نفلرن بين حدل نقاد مختلفين ، ينبغي علينا أن نحقق الافتراضهم غير بقوله الشعر ، وما يعمل به أن يفعله . وإن فحسب نقد عصرنا ليفضي إلى إلى الاحتفاء بأننا مؤثرون في عصر لرونولد .

عمدة ، يخلو أمرا مفهوما . غير أن التفكير الذي تحمله في كتب الفلك الشعبية (كتعب السيد جيمز جيتز) لا يبدو أن يكون كون الفناء المرض بلا دالة .

٤ - مكان الإنسان في منظور الزمن :

أعترف أن لا أبجد هذا الموضوع بانعا على البهجة أو مهتيا للخيال ، إلا إذا جلبت إلى تأمل كل اعتقاد بأن هناك دالة ومعنى لمكان التفرخ الإنساني في تلويع العالم . وأعني ألا يبدو هذا الموضوع للتلألؤ ، لدى كثير من الناس ، أن بهت ذلك التصبب الكسول والتعطش إلى الحقائق اللامعة تشبهها ملخصات السيد ويلز .

٥ - ضخمة جهل الإنسان :

وهنا مرة أخرى - لا بد من أن أسأل : جهله لماذا ؟ إلى ، على سبيل المثال ، حاد الوعي بجهل الخاص بموضوعات معينة ، أريد أن أعرف عنها للزبد ، ولكن من المؤكد أن السيد ريتشاردز لا يهني جهل أي إنسان بعفته الفردية ، وإنما جهل الإنسان . غير أن « الجبل » ينهي أن يكون نسيا حسب للمعنى الذي نقر به كلمة « معرفة » . وفي كتاب « متعبوس عن الفهم » زفنا السيد ريتشاردز بتحليل مفيد للمعنى المتعددة لكلمة « معرفة » . إن السيد ريتشاردز الذي انقسم لها اعتد أنه سيكون أعصب فحوص الجدل من حيث هو إساءة فهم متهيج - يستطيع أن يهمني بتصرف معانيه ، ولكن بلبله الحديث لـ « تدريبات » الفلاس أنطولوجوس إما هو توسل إلى مشاعرنا ، وإنا لا أعود أن أكون محاولا تسجيل الطريقة التي يؤثر بها في مشاعري . وعندى أن تقاط السيد ريتشاردز الخمس لا تميز إلا من إنله انفعال حديث ، لا أستطيع أن أشركه فيه ، وبعد أشد التبعيرات حة إغراقا في الماطقة في كتاب « حيلة وجبل حر » . وكما أن ثمل مكان الإنسان في الكون قد أدى ببارود رسل إلى أن يكتب مثل هذا النثر الرصع ، فهنا كان لنا أن نتساءل عما إذا كان علينا بأن يزدى بالطلع المعاني إلى فهم الشمر الجبل . بعقل تلك احتمالا ، كما أنك ، أن بهت في تلوهه لا هو من الدورية التنقية .

وإذا حل استعداد لأن أقر بأن مثل هذا للخل أن الشعر قد يساعد بعض الناس ، فالتفتة التي أريد أن أبرزها من أن السيد ريتشاردز يتحدث كما لو كان هذا للخل سلعا لكل إنسان . وإلى لعل قام الاستعداد أن أقر بوجود أناس يشعرون ويفكرون ويتفكرون ، حل نحو ما يميل السيد ريتشاردز ، في هذه الأمور ، وليس ذلك إلا إذا هو أقر بأن هناك أناسا يفكرون على نحو مختلف . لقد قال لنا في كتابه « العلم والشعر » :

« حل مدى قرون .. كان هناك احتداد في تفريرات زائلة لا حصر لها - من الله ، من الكون ، من الطبيعة الإنسانية ؛ من

اختلافات البيت والمصر والأثاث اللحي - أن الخلاص والشعر عند ستر ريتشاردز لا يعنى الشيء نفسه الذي كان يعنيه عند أرنولد . غير أنه على قدر ما يعنى الأمر ، فإن هذه ليست إلا ظلالا مختلفة من الأزرق . وفي كتاب « التند التطليقي »^(١) يقدم السيد ريتشاردز وصفة أشن أنها تلقى بعض الضوء على أفكاره اللاموتية . إنه يقول :

« إن شيئا مثل تكتيك أو طقس لزادة الخلاص ، قد يمكن ابتكاره ؛ فعندما نجد أن استجابتنا لأحدى القصائد تظل ، بعد بلدنا أقصى ما في وسعنا ، غير بترية ، وعندما لا نكون على يقين بما إذا كانت المشاعر التي تثيرها القصيدة نابعة من مصدر عميق في عبرتنا ، وما إذا كان ميلنا إليها أو نفورنا منها صادقا ، وعامسا بنا ، لم أنه من مصاعفات البديع الجارية ، واستجابة لتضليلات السطح ، أو للأساسيات ، فلهذا ربما أمكننا أن نعين أنفسنا بأن نتدبر هذه الاستجابة في إطار من المشاعر لا تمتد شكرتنا إلى إعلاصه . أجلسي قرب النار (بأعين مضمضة ، وأصابع تضغط بشدة على اللقطين) وتلعل - بأكثر قدر ممكن من « التحقيق » - التقاط الخمس التالية ، التي سأعلق عليها ، وإحدة بعد أخرى . ونستطيع أن نلاحظ عرضا تلك الجدية الدينية العميقة لأجله ريتشاردز زاده الشمر^(٢) . فإن ما يقترحه - لأنه يشير في القطعة للذكورة أملا إلى أن تحطيه يمكن أن يزداد عليه - ليس أقل من وصفة تدريبات رويعة . والان إلى النقط التي يكتوها :

١ - وحدة الإنسان (عزلة للوقت الإنساني) .

إن الوحدة موقف يتعد كثيرا في الشعر الرومانتيكي ؛ إذ يخط شكل الشمر بالوحدة Lonesomeness (وهو ما لاحظه ي إلى أن أدكر به الأمر يكون من الفراء ؛ فلهذا موقف يتعد كثيرا في الغنائيات المعاصرة التي تعرف باسم « البلوز ») . ولكن بأي معنى يكون الإنسان عموما معزولا ؟ ومن ماذا ؟ وما هو « الوقت الإنساني » ؟ إلى أستطيع أن ألقم عزلة للوقت الإنساني حل النحو الذي يشرها به ديوتيا أنطولوجوس ، أو بطلعي للسحي ، وهو اتصال الإنسان من الرب . ولكن لا أستطيع أن ألقم عزلة لا تكون انفصلا عن أي شيء ععد .

٢ - حقائق الميلاد والموت في غربتها التي لا سبيل لشرحها :
لست أستطيع أن أرى لغزا بين حل حقائق الميلاد والموت أن تلوح غريبة في حد ذاتها ، إلا أن يكون لنا تصور لطريقة أخرى للدخول إلى العالم ومنازحته ، تلوح لنا أكثر طمينة .

٣ - ضخمة الكون التي لا تمل :

نحن نذكر أن « الفناء المرضي » لم يكن هو نفسه الذي روج بسلال ، بل صمه الأبدى . ولكن هذا ، إذا توافرت حقيقة معينة

بروكتيوس أو آدم سان نيكورس - يرمض على لسان أنه مازال هناك أمام
للجميع السوفيق وقت طويل قبل أن يتمكن من قبيل شاعر
تكوين ، لو أن مثله (179) . وبها يكن من أمر هؤلاء من التحصيل
أن يقدوا لأصحاب الروسى غير مفهوم على نحو متزايد ، في نظر شعوب
أوروبا الغربية ، إلى إبانها هي تطورت في الاتجاه الذى سارت فيه
روسيا . حتى والى عهد ما هي عليه ، وفي هذا العالم من الزرى
والمنطقة ، قد يكون لنا أن نتوقع وجود أدب خطقة تماما في اللغة
نفسها ، وأبداً قس . ويقول السيد مولرانت : « إن التأثير غير
الحقيق والملموس للسلطان في جزء مهم من الأدب المعاصر إنما هو
أحد الظواهر ذات الدلالة في تلويع عصرنا » . ولست أستطيع أن
انتظر من أغلب قرائى أن يمسوا هذه الملاحظة على عمل أجد ،
يرمض أن من هم من استمداد لأن يقضوا ذلك ستكون معايرهم في
التقيد بالغة الاختلاف من معايرهم ليسوا على استمداد لذلك .

« إن الدين - بإطلاعه إيماناً على موقع الحقيقة الخلقية ، الحارق للقيمة حقاً - يغدو الشجر من سقف الاعتقاد بأنه قد قدر له أن يجرى الأخلاق والجملة ، ويغلب من الصلف الطاهر . »

ويلاحظ في أن هذا يفسح إصبعا على ممكن الضعف الكبير في كثير من شعر القرنين التاسع عشر والعشرين وتقدما. غير أنه فيما بين الدافع الذي عزاه لغيره إلى مولير ورواسين^(١٤) وبلغ ماثرو لرونولد الذي يعمل على كثير من عشرين ماعلا كرة قلب الشاعر، هناك طريق وسط *via media* جاد.

وكذا أن مطلب التهمة الممنوعة والقريبة للشعر قد شرحه ، في صور حقةفة ، أرنولد والسيد وبتشارلز ، نجد أن الأب يهرون قد قدم معادلا حاديا لنظرية الوحي الإلهي . إن مهمة كتاب الصلاة والشعر هي أن يقرر وجهه الشبه ، وباختلاف النوع والدرجة ، بين الشعر والتصوف . وفي عائلته عرض هذه العلاقة يمس نفسه بصفتها حادثة ، ويقدم عدة ملاحظات نفقا عن طبيعة الشعر . يستخلص في تخاليف : إن أول صلاحت لتوجيه هو التأكيد القائل بأنه « كلما شاعر معين والحظ من الحظ من الشعر ، إزداد كونه يتصلب بخاصة إلى توصيل غيره » . إن هذا ضرب من التعبير الجع ، سهل جدا أن يتقلب دون فحص . ولكن المسألة ليست بهذه البساطة ، فلما يبحث أول إن الشاعر إنما يتصلب في الحقل الأول من أجله إلى أن يتكبد نصيبه — ويؤسف أن نجد أن هذا هو الشأن يواجهه من كثرة من الناس ليسوا بشعراء ، يبحث إلى الحظ في تقاضيه بين الحاجة ، إلى التكنية والراحة ، في التكنية ليس من السهل إقامة بحث من الأحوال . ومادة الحيرة التي يتعمق الشاعر حكما إلى توصيلها ؟ إنها ، هي الوقت الذي تستقر فيه في النصيبه ، قد تكون صارت بالغة الاختلاف عن الحيرة الأصلية ، إلى الحد الذي يصعب معه تعريفها . إن الحيرة التي تحدث عنها في كون نتيجة لاتعالم مشاعر هي ، المتعدد ومن الغموض ، في تلك الحائط ، من حيث نشأته ، إلى الحد الذي نجد منه أنه حق . فكان هناك توصيل أول الشاعر قد لا يتسكن : من أنه يعرف

شيء مثل البهجة التي يحصل عليها، فيها أعتقد، من الخشيش أو أكسيد الأرتوز. لقد كانت تجتنب جدا حالات الغيرة للولدة توليدا، والرمزية المحسوسة، والوساطة، والصوروليا، والتصديق في البلورات، والفولكلور، والذيلان. وكانت التفاحات اللحية، والرملة، والختانز السودة، وما إلى ذلك من شوارد، تكثر (في شعره). وكثيرا ما يكون لشعره شعر تنوي، ولكنك لا تستطيع أن تحصل على السه بالسر، خاصة إذا كنت - كالسيد بيتس - شخصا عقالا جدا. ثم بدأ السيد بيتس، بالتصاير نحو عظمه، يكتب - وما زال يكتب - بعضا من أجل الشعر يلتقا، بعضا من أوضحة وأبسطه وأكثر مباشرة⁽¹⁴⁾.

إن عدد الناس القاعرين على تلقى كل الشعر، وشغل جدا فيها يمتثل، إن لم يكن مجرد حد نظري. ولكن عدد الناس الذين يمكنهم أن يحصلوا على بعضي للتمة والقائنة من الشعر كير جدا فيها أعتقد. والنظرية الرضعية تماما، التي تتلخص على كل شعر، لا تكون كذلك إلا إذا ألغيت من كل محتوى، فالسبب الأكثر شيوعا لعدم إقناع نظريتنا وتقريراتها العامة من الشعر هو أنها على حين أنها تجهز بكوبها تنطبق على كل شعر، تكون في حقيقة الأمر نظريات من - أو تمهيلات من - متى عيرون من الشعر. وحتى عندما يميل شخصان ذوا ذوق إلى الشعر نفسه، فإن هذا الشعر يترتب في ذهنهما على شكل نماذج مختلفة بعض الشيء. ذلك أن ذوقنا الفردي في الشعر يجعل الأثر الذي لا يفسى لحيواتنا الفردية، بكل غيرهما، تمتص كانت أو لومة. ونحن نميل إما إلى أن نصوغ نظرية نطلي الشعر الذي نجد عمرا لمشارعا أكثر من غيره، أو نحن - وهذا أكل جلدية بأن يُختر - نطلي الشعر الذي يميل النظرية التي نرتب في ذهننا، فذلك لا نجد [مثلا] لرونك يسوق مقتضات من روتشترو أوسدلي. وليست هذه مجرد مسألة نزوة شخصية؛ فكل عصر يتطلب أشياء مختلفة من الشعر، رغم أن مطالبه تتصل من وقت إلى آخر بما أصله الشاعر الجديد. وهكذا فإن نقشنا - من عصر إلى عصر - غليظ بأن يمسك الأشياء التي يتطلبها العصر. ونحن لا نستطيع أن نتصور من نقد أي رجل واحد، أو أي عصر واحد، أن يحوي طيبة الشعر بأكملها، أو أن يستفد كل فرائده، فلفنا للممارسون، كاسلافهم، يرمون باستجبات معينة لواقف معينة. ودعا لم يكن هناك قلائد يوليان وجهها شعر الشعر بالتصليات نفسها على وجه التحديد؛ فحين كل هذه التصليات من الشعر والاستجابات له، هناك دائما عنصر باقي مشترك، كما أن ثمة معايير للكتابة الجيدة والردية، مشكلة من ما قد تصانف لاحدا أن يميل إليه أو يفر منه. غير أن كل جهد لصياغة المعاصر للمشاركة لحدود الناس معينين في أماكن معينة وفي عصور معينة، وهذه الحدود تتوسع في منظور التاريخ.

خاتمة

٣١ مارس ١٩٣٣

أمل ألا أكون في هذه المراجعة البعيدة للنظرية ما مضيا وحاشا

ما يوصله. وما يوصل، لم يكن موجودا قبل أن تكتمل القصيدة. إن «التوصيل» لن يفسر الشعر. وإن أقول إنه ليس هناك دائما درجة متوحة من التوصيل في الشعر، أو أن الشعر يمكن أن يوجد دون حدوث أي توصيل. فثمة مجال لتوسع فردي كير جدا في دوافع الأفراد المتشاكسين، في المجردة. وهذا كولودج يؤكد لنا، ويوافقه في ذلك السيد هاريمان، أن «الشعر لا يمنع أكبر قدر من لثمة إلا حينما يُقِيم على نحو علم وليس نجما». وأنا أقال أن أول اعتراض على نظرية يرمون متصل باعتراض الثاني، الذي تدخل فيه أيضا مسألة الدافع والنية. إن أي نظرية تربط الشعر، على نحو بالغ الوثاقة، بلدين أو تخطيط اجتهاس للأشياء إما تفسى - فيها يمتثل - إلى أن تشرح الشعر، باكتشاف قوائمه الطبيعية، ولكنها تتعرض لخطر أن تعيد الشعر بشرع ينهي مراماته - وليس يوسع الشعر أن يعترف بمثل هذه القوانين. وعندما يقع النقاد في هذا الخطأ فثمة يكون - فيها يمتثل - قد فعل ما فعله جميعا؛ فمن عندما تصمم القول من الشعر، نضع القول - كما قلت من قبل - من واقع الشعر الذي نعرفه أكثر من غيره، ونميل إليه أكثر من غيره، وليس من واقع كل الشعر، أو حتى كل الشعر الذي نعرفه. وما كل الشعر؟ إن كل شيء كتب نظما، وعده عدد كاف من أحسن الأذهان شعرا. وبعبارة «عدد كاف» أعمى ما يخفى من الأشخاص الذين يملكون أكاما مختلفة، في تصور ولماكن مختلفة، عبر رقة من الزمن، بما في ذلك الأجانب، وأصحاب اللغة، كي نلخي كل شيء ونطرف ذوق (لأننا جميعا مطروقون إلى حد ضيق في أذوناتنا، إذا أردنا أن تكون لنا أذواق أساسا). والألا فثمة عندما يُختر تقرير كتيري الأب يرمون، بأن نجعله هو نفسه عكا، نجد أنه يفتح إلى الكشف عن ضرب من الضيق والاستبعاد، وعلى الأقل فإن قدرا كبيرا من الشعر الذي أميل إليه غليظ بأن يُستبعد، أو يُغلق عليه اسم آخر غير الشعر، كما أن كتبنا آخرين - عن يمولون إلى أن يدوروا الكثير من النثر على أنه أساسا «شعر» - يخلقون القوضى يلجأهم أكثر من اللازم. وليست ليك في أن ثمة صلة (ليست بالضرورة معرفية، ولعلها لا تعتمد أن تكون سيكولوجية) بين التصوف وبعض أنواع الشعر، أو بعض أنواع الحالات التي ينتج الشعر فيها. غير أن أفضل ألا أعرف الشعر أو أخبره عن طريق الرجم بالظنون حول أصوله؛ فالثمة لا نستطيع أن نجد عكا يفتينا للشعر؛ عكا نستطيع أن نترق به بين الشعر ويجرد النظم الجديد، وذلك بالرجوع إلى سوابقه للمفترضة في عقل الشاعر. ولعلنا أن أن يرمون يدخل قوائمه فوق - شعري على الشعر: قوائمه من نوع كثيرا ما وُضع، وحليا ما كان يُتبع.

وثمة خطر آخر في ربط الشعر بالتصوف، إلى جانب الخطر الذي ذكرته لتري، وهو الإغناء بالفقري إلى أن يبحث في الشعر عن إشعاعات دينية. وقد كانت هذه أخطاها عيود النقاد والفناني. وثمة أيضا خطر عيود الشاعر؛ فليس هناك شخص يستطيع أن يقرأ كتاب السيد بيتس «ترجم فنية» وشعره الباكر، دون أن يشعر بأن موقفه كان يميل، بوصفه شاعرا، أن يصل إلى

وأنا أفق مع برون ، ولعل أفضى أبعد منه ، في أن أجد أن هذا التحريك لشخصيتنا اليومية الذي يؤدي إلى تعزيم ، وانثقاله كليات ، لا تكاد نترك لها من صمتها لأنه لم يُبدل فيها جهد ، أمر عطف فلما من الاستدارة الصولية ؛ فهذه الأخيرة رؤيا قد تقترن بإفراخ ؛ لأنك لن تتمكن قط من أن توصلا إلى أي شخص آخر لو حتى بإفراخ ؛ لأنه عندما تضي ، فلن يمكنك أن تسترجعها لنفسك . أما الأمر الأول فليس رؤيا ، وإنما هو حركة تُبلغ غايتها بترتيب للكليات على الورق .

غير أنه يحل في أن أضيف تحفظا واحدا . إلى خالق بأن أتردد في القول بأن الحرية التي أثرت إليها مسؤولة عن خلق كل أصغر الشعر للكتاب ، كوحى أنها مسؤولة دائما عن غير ما في عمل الشاعر الواحد . وهل قدر علمي ، لأنها قد تكون أكثر دلالة على فهم عالم النفس لشاعر معين ، أو لشاعر واحد في مرحلة معينة ، منها لفهم أي إنسان للشعر . ومن الملاحظ أن بعض الأذهان الأشد رحابة قد تعمل على نحو بالغ الاختلاف . ولست أستطيع أن أذكر في شكير أو دائي على أنها كانتا يمتدان على مثل هذه الإفرجات للفتية . وربما كان هذا لا يلقى ضوئا على الشعر ألبه . بل إلى لست متأكد من أن الشعر الذي كتبه هذه الطريقة هو غير ما كتبت . وهل قدر علمي ، لم يصرف أي ناقد قط على القطع التي في ذهني (وأنا أقول هذا) . إن الطريقة التي يكتب بها الشعر - على قدر ما أفضى معرفتي بهذه الشؤون الغامضة حتى الآن - لا تقم إلى أي مفتاح لحرية قيمة . غير أنه كما كتب نورثون في رسالة إلى دكتور . ب . جاكس في ١٩٠٧ : « لا اعتقد لدى بأن أراه من نوع أراي لي يحل ، في أي مدة معروفة من الزمن ، أن يعتقها عدد كبير من الناس . » ذلك أن الناس على استعداد دائما لأن يسكوا بأن مرشد يساعدهم على أن يبينوا أحسن الشعر ، دون أن يضطروا إلى الاتحاد على حساسيتهم وبنوهم الخاصين . إن الإيمان بالإلهام الصولي مسئول عن الصيت البالغ فيه ، الذي تمتنع به قصيدة « كويلاخان » . من الملاحظ أن صور تلك الشلوة - منها يمكن منشورها في قرأتها كوراج - قد غاصت إلى أعماق شعور كوراج ، وشرشت وغجرت هناك - « هاتان المزلتان كانتا عينية » - ثم خرجت في ضوء النهار مرة أخرى . ولكنها ليست مستعمدة ؛ فللقصيدة لم تكتب . إن للتظومة الواحدة ليست شعرا ، إلا إذا كانت القصيدة مكونة من منظومة واحدة . وحتى لفن الأبيات إنما يستمد حياه من سيقه . فالتعظيم ضروري ك « الإلهام » . وإضافة خلق الكلمة والصورة التي تحدث ، على نحو متقطع ، في شعر شاعر ككوراج تحدث ، على نحو لا يكاد يعرف التوقف ، في شعر شكسبير ؛ فمن نبهه ، لرة تلو لرة ، في استخدامه لكلمة من الكليات ، يضي عليها معنى جديدا ، أو يستخرج معنى كائنا . ونجد لرة تلو لرة أن الصورة الصافية ، وقد تشبعت في أثناء وفلغها في أعماق ذاكرته ، لن تلبث أن تبرز مثل أتديومين من البحر . وفي شعر شكسبير ، يكون لهذه الصورة أو الكلمة المولودة ولادة جديدة استخدام وتثير متقلبين . وفي كثير

قد ولدت أنطباعا بأن أقدر قيمة مثل هذه النظريات بحسب درجة اقترابها من عقيدة اعتقدها شخصا ، أو أني أستبعدا حسب ذلك ؛ فلما على ، ثم وحى بحدود في الاحتمالات لا أحضر عنها ، ويميز عن التفكير المستقل ، فضلا عن نواحي قصور أغلب من تلك جدارة بالظن . ولست لدى نظرية عامة خاصة في ، ولكن من ناحية أخرى لست غليظا بأن ألوح كمن يستبعد آراء الآخرين بالانحلال التي قد يظن أن للبارس مستثمرا نحو من يتظرون من صحتهم . وإنه لمن المنطقي ، فيها أشعر - أن تكون على حذر من وجهات النظر التي تدعي للشعر أكثر مما ينبغي ، كما تكون على حذر من تلك التي تدعي له أقل مما ينبغي ، وأن نعتد بعدد من فوائد الشعر ، دون تسليم منا بأن الشعر ينبغي دائما وفي كل مكان أن يكون تبعا إلى من هذه الفوائد . وحل حين أن نظريات الشعر يمكن اختيارها بلقدرها على إرفاق حساسيات ، وعن طريق زيادة فهمنا ، فإنه لا ينبغي علينا أن نطلب منها أن تفي حتى بفرس زيادة استمتاعنا بالشعر ، أكثر مما ينبغي علينا أن نطلب من نظرية الأخلاق أن تكون قابلة للتطبيق المباشر على السلوك الإنساني والتأثير فيه . إن التامل النقدي - كالتأمل الفلسفي والحيث العلمي - ينبغي أن يكون حرا في متابعة مجرى الحاصل ؛ ولا يمكن أن تدعوه إلى الإلابة من نتائج فورية . وأعتقد أنه الطل (باعتدال حصيل) في المسائل التي يثيرها ، من شأنه أن يفتح إلى زيادة استمتاعنا .

لما أن هناك قياسا تحليليا بين الحرية الصولية وبعض الطرق التي يكتب بها الشعر فلذلك ما لا أنكره . وأعتقد أن الأب برون قد لاحظ جيدا الاختلافات وأوجه الشبه بين هذين الأمرين . غير أن - كما قلت - لا أعلم ما إذا كان ذلك القياس دلالة بالنسبة لدارس الدين ، أو لعالم النفس بحسب ؛ فلما أعلم - على سبيل المثال - أن بعض صور المرض أو الضيق أو قدر المذ قد تنبع (إذا كانت الظروف الأخرى مواتية) فبعض من الشعر على نحو ينشأ من وضع الكتابة الأوتوماتيكية ، برغم أنه - على خلاف الدعاوى التي يبالغ بها من هذا النوع الأخير - من الواضح أن اللذة قد ظلت تفرخ داخل الشاعر ؛ ولا يمكن أن تنبه الشكوك إلى أنها هدية من شيطان صديق أو رقيق . إن ما يكبه لره هذه الطريقة قد ينجم في الصدود لاختيار حالة ذهنية أكثر لطيفة . وهو يمنح أنطباعا - كما قلت قسوى - بأنه مرّ بمرحلة حبيطة طويلة ، برغم أننا لا نعرف - إلى أن تنكسر الشلوة - أي نوع من اليأس قد ظلتا جالسين فوقه . ويوحى أنه في هذه اللحظات التي تسم برغم مفاهيمه ، لبس الغلق والحلوف الذي يحل على حوائط اليومية على نحو بالغ الثبات إلى الحد الذي لا تظن إليه معه ، إنما يحدث شيء سلس ؛ بمعنى أنه ليس « إلها » على النحو الذي نفهمه عادة من هذه الكلمة ، وإنما هو تنكسر حواجز لملحة القوة - التي تجمع إلى أن تملأ التشكل على نحو بالغ السرعة^(١٧) . فتنة حلق يراح لمدة لحظة . والشعور للمصاحب لهذا ليس هو ما اصطلاحا على تسمية للذة إيجابية بقدر ما هو تخفيف مفاهيم من حبه لا يعلق .

« الأرباطات » ، لأن لا يُريد أن أعود إلى هارقل ، وإنما في مشاعر أفضى من أن يستطيع أصحابها حتى أن يعرفوا ، على وجه الدقة ، كتبها . إن قرأتم الشاعر لا تملوا ، بطبيعة الحال ، أن تشكل جليبا من صوره ، فإن صوره تتبع من كل حاله المعرفة الحسن منذ الطفولة الباقية . وإلا فلماذا نجد جميعا أنه من بين كل ما سمعناه أورليان أو أوحسنا به في حياتنا تملوا صور معينة مثقلة بالمعاني أكثر من غيرها ؟ مثلا : أخية طائر معين ، أو ودية شمس معينة في مكان وزمان معينين ، أو حتى زهرة معينة ، أو منظر امرأة عجوز تدب على طول درب جبل لللى ، أو سنة من الأحداث يُرون من خلال نافذة مفتوحة وهم يلعون الورق ليلا عند تقاطع سكة حديد فرنسية صغيرة ، حيث كانت تقوم طاحونة هوائية . مثل هذه الذكريات قد يكون له قيمة رمزية وإن لم يمكن تحديدها ، لأنها تظل عملة بأحياق الإحساس التي لا يمكنها التفرغ إليها . وقد تسامد بالكل تقاليد : ما السبب في أنه عندما نحاول أن نستعيد بصريا مدة ما من ماضينا لاتجد متبقيها في ذاكرتنا إلا المجموعات النافذة القليلة من تلك اللقطات الحافظة ، التي اختزنتها الذاكرة اختيارا تصفيا ، أو تلك التذكارات الضعيفة الحافظة ، والتكرارات لحظتنا المشحونة بالمعاني ؟ (١٧) .

وهذا الذي وصلت إليه ، هو أقصى ما يستطيع غيري أن يرى به إليه ، في هذا الاتجاه ، فلم يكن هدفي هو أن أخصص فصحا . كمالا لى لقط واحد من نظرية الشعر ، وأقل من ذلك أن يكون هدفي هو دحض هذه النظرية ، وإنما الأحرى أن أسعى إلى أن أشير إلى أنواع القصص والسرف التي لا بد لنا من أن نتوقع وجوبها في كل نوع ، وأن أقول إن الاتجاه الزايم ينجح إلى أن يتوقع أكثر مما ينبغي - وليس أقل مما ينبغي - من الشعر . ليس لدينا ، عندما نفكر في الشعر ، من هو بلا تميزاته الخاصة : وإن انشغال الأب برمونه بالتصوف ، واختار السيد ويتشارف إلى الاهتمام باللاهوت ، لأمران يستويان في الدلالة . وقد أرتفع صوت ، في عصرنا ، بالتصير من نظرية من نوع خلف : إنه صوت رجل كتب عدة قصائد مرموقة هو نفسه ، وكان لديه استعداد لللاهوت ، صوت ت . إ . هيرود :

« ثمة اتجاه عام إلى الظن بأن الشعر لا يعنى أكثر من التعبير عن الملاحظة غير المشيئة » ، يقول الناس ، ولكن كيف يمكن أن يكون لديك شعر بلا ملاحظة ؟ وأنت ترى ما يحدث : فهنا لتستقبل بينهم . إن إحياء كلاميا بالنسبة إليهم خلق بأن يعنى صخره مجدية ، وموت الشعر كما يفهمونه ، ولا يمكنه أن يأتى إلا ليد الثفرة التي يسببها ذلك الموت . وهم لا يفهمون مطلقا السبب في أن هذه الروح الكلاسيكية الملاحظة يمكن أن تكون ضرورة إيجابية وشرورة . إن الخلف العظيم هو الوصف الدقيق والنضبط والمحدد وأول شيء هو أن نذكر مبلغ ما في هذا من صعوبة على نحو غير عادي . إن اللغة طبعها الحاسة وموانعها الخاصة وإقارها الجياحية . ومن طريق الجهد كز للحن وحده يمكنك أن تمسك بها ثلثة من أجل حفظك الخاص .

من الشعر الجيد لا يصل التنظيم إلى مثل هذا المستوى من النطقية . وسأخذ مثلا سيني في أن استخدمته في موضع آخر ، ويسرى أن تتلع في فرصة استخدامه مرة أخرى ، حيث إن النص الذي كان تحت يدى - في المرة السابقة - لم يكن مضبوطا . إنه من مسرحية تشابان « بوسى دلموا » :

« اهرب إلى حيث لسان الآلى من دوان أوروبا
يحمل حل متاكبه المظلمة هيكت
عوجة بخيملة من شجر البلوط : اهرب إلى حيث يمس الرجال
بحور المجلات للثعب ، ولوتلك اللين يملون
تحت مركبة الدب القضى ... »

لقد استعار تشابان هذه الأبيات ، كما يوضع الدكتور بولس ، من مسرحية سنيكا للمسبة : « هرقل فوق جبل أو يتا »

HERCULES OESAE

hic sub Aurora positus Soboles
die sub occasu positus Hiclor
qui quo sub plastro palmarum urano
qui quo ferventi quatuor ann.

هنا تحت المشرق حيث تقوم سبأ
هنا تحت المغرب حيث يقوم الغرب
لوتحت حربة الدب الأكبر حيث تكبد الجيرة
أو تترجع بجميتها القصومة .

ومن المحتمل أن يكون قد استعارها أيضا من مسرحية هرقل مجنوننا »

Hercules Parnas للمؤلف نفسه :

sub certa solis, an sub caelestis
glacialis urae?

تحت مطلع الشمس أو تحت القطب
حيث جرة الدب المجمدة .

إن هناك - أولا - احتمال أن يكون لهذه الصورة قيمة شخصية متشربة - إذا جاز لي أن أقول ذلك - بالنسبة لسنيكا ، وقيمة أخرى بالنسبة لتشابان ، وقيمة ثالثة بالنسبة لي ، أنا الذي استعرتها من تشابان مرتين . وأنا أحب إلى أن ما يضفى عليها مثل هذه الحدة - في كل حالة - إما هو تشربا - لاق

باحثاً ما لا يوجد له ، ويركز دعوته بالبحث عن نوع من « للمنى » ليس في القصيدة ولم يجد الشاعر أن يضمنه إليها .

إن القناعة الأساسية لـ « معنى » القصيدة في الأحوال العادية (لأن القصة هنا مرة أخرى من بعض أنواع الشعر وليس عنها كلها) هي إرضاء علة من علات القارئ والملاءمة معه وبهيمته ، حين تعمل القصيدة عملها فيه ، كما أن النص الذي نتخلله يعمل معه دائماً قطعة من اللحم اللذيذ لكلب للتزل . وهذا موقف طبيعي أكثره . ولكن أفعال الشعراء جميعاً لا تعمل في الاتجاه نفسه ، فبعضهم ، إذ يفترض أن هناك حقولاً كصفاء ، يفتق ذروها بهذا « للمنى » الذي يبدو له غير لازم ، ويرى إمكانات التصق من خلال عر للمنى . ولست أؤكد أن هذا الموقف مثالي ، ولكني أذكر فقط أنه يتبين علينا كتابة الشعر بالطريقة التي نستطيع أن نكتبه بها ، وأن نتغلب بالطريقة التي نتجده عليها . وقد يكون علة ذلك أنه في بعض الأزمنة التي يمر بها المجتمع يكون الشكل المنطوق صواباً ، وفي أزمنة أخرى يكون الشكل الأشد تركيزاً هو الصواب . وإلى لأنهم بأنه لا بد أن هناك كثيرين يحسون كما أحس بأن تأثير بعض شعراء القرن التاسع عشر العظام قد نال منه سخطه إلتناهم . فمن الآن - ابتداء للعبة الصرف - اقرأ كل إنتاج وودزورث أو شلي أو سوشي كوكس أو بالثاقو براوننج وسويندون وألجلب الشعراء الفرنسيين في ذلك القرن ؟ لست أؤمن بحال من الأحوال أن « القصيدة الطويلة » شيء مفيد واقفي ، ولكن لا بد على الأقل أن يكون في هذا الطول شيء أكثر ما يلزم أن أجعلنا كانوا يعطون . ونحننا أن أي شيء يمكن أن يغيره بالجوهر نفسها ، شعراً أو نثراً - لجعل أن يغيره نثراً . وثمة قدر عظيم في ميدان للمنى ، يتصل إلى النثر أكثر من إتجاه إلى الشعر . إن عقيدة « الفن للفن » - وهي عقيدة خاطئة يتجلب الناس عنها أكثر ما أيها عارسونها - قد كانت تحوّل هذا الدافع الصادق وإماماً : أمفي أنها تبرهن على عطاء الشاعر حين يحاول أن يقوم بهما غيره . ولكن الشعر يستطيع أن يتعلم من النثر قدراً ما يستطيع أن يتعلم من سائر أنواع الشعر . وأننا أن تتداخل النثر والشعر - كتداخل اللغات - من شروط الحياة في الأدب .

ونعود إلى مسألة الغموض : إننا إذا استثنينا كل ما ينبغي استثناءه ، وأقرنا باحتياج وجود شعراء « يتسمون بالصعوبة » أشخاص قامة لا بد أن يظل جمهورهم ، على الدوام ، صغيراً ، اعتد أن الشاعر يفضل ، كما هو طبيعي ، أن يكتب لأكثر عدد ممكن من الناس وأكثرهم تحريماً بقدر استطاع ، وأن أوصاف المتعلمين والمتعلمين تعالينا سبها هم الذين يفقرون في طريقه أكثر مما يفعل غير المتعلمين . وأما شخصياً أفضل أن يكون جمهوري من لا يعرفون القراءة ولا الكتابة^(١٨) . فأكثر أنواع الشعر نفعاً من الناحية الاجتماعية ، هو ذلك الذي يتمكن من أن يفهم إلى كل سبل الإرضاء الحلقية للذوق الجماهيري ، وهي سبل ربما كانت من علامات التفكك الاجتماعي . وحسن أن الوسيط المثالي للشعر ، وأكثر

وينبغي علينا أن نلاحظ ، على الفور ، أن هذه ليست نظرية عامة في الشعر ، وإنما هي تأكيد لمطابق نوع معين من الشعر ، في زمن الكتابة . وهي قد تصلح لأن تذكرنا بماي تعدد أنواع الشعر ، ومعنى التنوع الذي يتوصل به الشعر إلى أفعال وأجبال غشقة ، ولكنها تستوى في أهميتها لتلكه .

إن النص حد للحديث النظري عن طبيعة الشعر وجوده الشعر - إذا كنا هناك شيء بهذا الاسم - إنما يتصل إلى دراسة علم الجبال ، وليس من شأن شاعر أو ناقله له مؤهلات المحلولة . أما أن ومعى اللغات الذي يتضمنه علم الجبال وعلم النفس يهد باعتراق حد الرمي أو لا يجد مسألة لا حاجة إلى أن أثيرها هنا . وربما كان نظري الخاص وحده هو الذي يمدو إلى الاعتقاد بأن مثل هذه الباشات غطية إن لم تعد بالمرتب صحيح . فالشاعر معنى حل نحر أشد حيوية بكثير (الفرواد) الاجتماعية للشعر ، وبكثته هو في المجتمع . وربما كانت هذه المشكلة أشد إلحاحاً على إتيانها الواسي الآن منها في أي وقت مضى . فرواد الشعر تختلف - فيما هو علق - باختلاف المجتمع ، وباختلاف الجمهور الموجه إليه الشعر . إن صعوبة الشعر (ويقال إن الشعر الحديث شعر صعب) قد تكون راجعة إلى سبب من بين عدة أسباب : فإلا قد تكون هناك أسباب شخصية تجعل من الصطر على الشاعر أن يغير من نفسه إلا بطريقة خاضعة . فقد يكون هذا شيئاً مؤسفاً ، إلا أننا يجب - فيما أظن - أن نحمد الله لأن الشاعر قد استطاع أن يغير من نفسه على الإطلاق ، أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى الجملدة وحدها ، فمن تعرف الصعوبة التي قول بها وودزورث^(١٩) وكيتس وتيسون ويولوتنج على التوالى - وإن كان ينبغي لنا أن نلاحظ أن براوننج كان أول شاعر وصف بالصعوبة ، في حين نلاحظ أن التنازل للمعلمين هؤلاء الذين ذكرناهم وجوسم يتسمون بالصعوبة ولكنهم وصفتهم بالمهالة ، أو قد تكون الصعوبة راجعة إلى أنه أوصى للقارئ ، أو أوصى لنفسه ، بأن القصيدة التي يقدم على تراجمها صعبة . والقارئ المعاني حين يخلو أحد من غموض قصيدة مريض لأن يرمي في حالة من اللهاز لا تتفق أبداً مع ما ينبغي أن يتوفر في عملية التناهي الشعرى ، فهو بلا من أن يبدأ كما هو الأفضل بإهداف حسه يذبل حواسه برغبة في أن يكون ذكياً ، وفي التفتب الصيق من شيء ما دون أن يتبين طعمو هذا الشيء ، أو هو يذبل حواسه برغبة في ألا يفهمه الشاعر . وهناك

ما يسمى بخوف المثل على غشية للسر ، ولكن ما يعانيه هؤلاء القراء هو خوف التفرقة في المقامد الحلقية أو في القاعة . أما القارئ الأشد نضجاً ، الذي يبلغ في هذه الأمور قدراً كبيراً من الصفاء ، فلا يشغل نفسه بمحاولة فهم القصيدة ، أو على الأقل لا يشغل نفسه بذلك وهو يقرؤها لأول مرة . وإلى لا علم أن بعض الشعر الذي أوتره يسمى لم نلهمه من أول مرة ، ويضنه الآخر لا أربى على علة من أن قد فهمته حتى الآن ، كشمير شكسبير مثلاً . وأخيراً فهناك الصعوبة الناجمة من ترك للوطف شيئاً اعتاد القارئ أن يفهمه حتى ليروى هذا الأخير - في غمرة لوتباكه - يتلمس الطريق

وقته وشوش حيله مقابل لاشيه . وحل هذا قلته بكون من الأفضل أن يقتصر على الأقل بالرؤى الناجم عن أن يكون له دور يلعبه في المجتمع ، في مثل قيمة دور مثل صالات الموسيقى الخشبي . أنصف إلى ذلك أن المسرح ، بالتعبير الفنية التي يظلمها ، وبالحدود التي يقرضها على المؤلف ، وذلك بالتزم بأن يحافظ ، على مدى مدة محددة من الزمن ، على اهتمام مجموعة كبيرة ، من الناس غير مستعدة ، ولست نافذة الإدراك كلها ، ومشاكله التي تبين دائما حلها ، فيه ما يكفي لأن يعمل عقل الشاعر الواحد مشغولا اشتغالا كاملا ، كما يكون عقل الرسام مشغولا بمعالجة أدواته . ولو أمكن للمؤلف ، بالإشارة إلى المحافظة على اهتمام جمع من الناس طوال تلك المدة ، أن يكتب مسرحية هي شعر حقني ، لكان ذلك لفعل .

ولم أحول أن أقدم أي تعريف للشعر ؛ لأن لا أستطيع أن أذكر في أي تعريف لا يفرض أن القارئ يعرف ما هي الشعر مقدما ، أو لا يضيف ما يترك ما يمكن استحواله . وأجرى على القول بأن الشعر يبدأ بحسب طلبة في لغة ، وهو يظل عصفها بهذا المعنى الأساسي من الشعر والإعجاز . ويستطيع المرء - إذا أسرف في الحديث - أن يقول إن الشعر أقدم من سائر الكائنات الإنسانية . ولكن لا أريد أن أفرض بأن ليس حشيش هذا النوع من الصور للغة . والأخرى أن قد لحمت على تنوع الشعر ؛ وهو تنوع بالغ الصخلة إلى الحد الذي تلزم منه كل الأنواع غير مشتركة في شيء هذا لإنتاج التلم بلا من إنتاج الشعر ؛ وهذا لا يتبرك بالكتير من كل الشعر . بلعي أن الشعر لا ينبغي تعريفه باستخداماته ، فهو إذا احتل بمثابة صفة أو بهرجان ، أوزين طقسا دينيا ، أو سل جما ، كان ذلك أفضل . وهو قد يحدث ثورات في الحسية من النوع الذي نتاح إليه بين حين وآخر ، وقد يساعد على كسر الخطم الإدراك والتفكير التقليدية التي تشكل دائما ، ويجعل الناس يرون العالم رؤية جديدة ، أو يرون جزءا جديدا منه ، وقد يجعلنا من حين لآخر نقدر وحيا بعض الشيء بتلك للشاعر الأعمق غورا ، التي لا اسم لها ، والتي تشكل الطبقة السفلية لروحنا ، والتي قلنا ننفذ إليها ، لأن حيواتنا هي في أغلب الأحيان بمثابة وروان دائم من أنفسنا ، ورويان من العالم المرئي والحسوس . غير أن القول بهذا كله لا يعدو أن يكون قولنا بما تعرفونه سلفا ، إذ كما قد شعرتم بالشعر ، وفكرتم في مشاعركم . وإلى لأعشى أن أكون ، طوال هذه المحاضرات ، قد تحليت فعلا الجهود التي يلقى قائل من للمرعة بالنفس على أنها حتى للالام . ولكن كان الأمر ، كما لاحظ جيمز تومسون ، هو أن « الشغف لا تغني إلا حين تصير عن التخلي ، » فلربما كان للشعر أيضا لا يتحدثون إلا حين يجبرون من التخلي . وإلى لراض بأن أقت بعضي الأخرى عن الشعر عند هذه النقطة ؛ فإن شبح كولريج الحزين يرمي ، إلى من بين الظلال .

الرسائل مباشرة لتحقيق « فائدة » الشعر الاجتماعية هو للشرح . إن أي مسرحية لشكسبير تتولى على مستويات متعددة من الدلالة ؛ فهناك لأبسط للمشاهدين العفدة ؛ وهناك من هم أهل إلى التفكير الشخصية والصراع بين الشخصية ؛ وهناك من هم أهل إلى الأدب الكلبيات والصياغة ؛ وهناك من هم أوفى أقتا الإعجاز ، وهناك للظفلة الذين هم على قدر أعظم من الحسية والفهم معنى يكشف عن ذاته تدريجا . ولست أعتقد أن تصنيف النظرة واضح للعالم إلى هذا الحد ، وإنما الأخرى أن يقال إن حساسية كل مشاهد تتأثر بهذه العناصر كلها في آن واحد ، وإن كان ذلك مع اختلاف في درجات الوحي . والمشاهد لا يشعر باليقين عند أي من هذه المستويات من وجود مالا يفهمه ، أو من وجود مالا يؤثر اهتمامه . وأستطيع أن أضع معاني في صيغة أوضح قليلا بأن أورد مثلا بسيطا . لقد صممت ذات مرة ، ووضعت مسودة مشهدين من مسرحية شعرية . وكان هدف هو أن أخلق شخصية واحدة تكون حساسيتها وتكلمها على مستوى أكثر النظرة حساسية وذلك ، وتكون أحاديثها موجهة إليهم بقدر ما على موجهة إلى سائر الشخصيات في المسرحية - أو بالأحرى تكون موجهة إلى هذا الجانب الأخر ، للفروض فيه أنه ما على حرق اللحم ، عاجز عن الرؤيا ، يمي أن الجمهور يسترق السمع إليه . وكان ينبغي أن يكون ثمة تقاسم بين هذا البطل وعدد صغير من النظرة ، على حين يشارك بقية النظرة سائر شخصيات المسرحية استجاباتها . وربما كان هذا كله معتمدا أكثر مما ينبغي ، ولكن على لراه أن يجرب ما وسعه ذلك .

إن كل شاعر ، فيما إنحال ، خالق بأن يرغب في أن يتمكن من الاعتقاد بأن له فائدة اجتماعية مباشرة من نوع ما . ولست أمقي بهذا - كما أمل أن أكون قد أوضحته - أنه يعمل به أن يتدخل في شؤون عالم اللاهوت أو الرأسمال أو عالم الاقتصاد أو عالم الاجتماع أو أي شخص آخر ، أو أنه يعمل به أن يفعل أي شيء غير كتابة الشعر ؛ الشعر الذي لا يعرف بمصطلح شيء آخر . إنه خالق بأن يرغب في أن يكون ضريا من للنس الشعي ، وأن يتمكن من أن يثير أفكاره الخاصة من وراء قناع مأسوي أو ملهوي . إنه خالق بأن يرغب في أن يتغل بمصالح الشعر لا إلى جمهور أكبر فصب ، بل إلى مجتمعات أكبر كذلك من الناس بصورة جماعية . وللمرح هو غير مكان لأداء هذا . ربما يكون هناك ، فيما يتخل لره ، بعض الإشعاع في إثارة هذه الجماعة لتقديم تعريفها فريدا من الالام تحول الدم إلى حبر . أما والأمر على ما هي عليه ، ولا كان لايد لها من أن تنقل كذلك على الدوام - أساسا - فإن الشعر ليس وظيفة حية ، وإنما هو لعبة ؛ فما من شاعر أمين يستطيع أن يشعر بأنه واق في تمام اللغة من أن ما كتبه ذو قيمة بقله من الزمن ؛ لأنه ربما يكون قد بدد

- (١٢) كانت هناك أيضاً بعض مقالات شائعة في «كليتو وبيلييك» (الجمهورية الجديدة) بقلم السيد إيدونو ويسلوند. يجادل فيها (إذا كنت أنكروها تذكرنا صديقا السيد ميشيل جولد. ولأن لاسف لأن لا أستطيع أن أذكر هذا المصدر بدقة. والآن السيد الأكبر من كتب تروتسكي لا يشوق من لا يعرفون الكتاب الرئيس للمحدثين: ونتيجة شكوك المرء إلى أن أغلب يجمع تروتسكي إما هو أرو. أو أرو.
- (١٣) إن الفكرة الرومانسية والشيوعية بوضع قلعة بالكتب المحرمة تلوح في صافية قلعا من حيث المبدأ، فهي مسككة تتعلق بـ: (أ) صلاح وحماية القضية، (ب) المغفل الذي يطغىها.
- (١٤) وهو ما يلوح في أنه يخطئ الحاقه. فخلال إنه كان اللسان الأول (حق) في مسرحية «عليا» (و). والتقرير الدقيق لذلك خلط بأن يحتاج إلى فراغ كبير، لأننا لا نستطيع أن نتم فط ما كان يجري في عقل الشاعر، بل أيضا بلطف العامة للمصحح.
- (١٥) إن غير تحليل لطيف السيد بيتس أمره إلى يوجد في كتاب السيد ريتشارد «المعلم والعصر». ولكن لا إيمان أن السيد ريتشارد يتلوق قلعا أمثال السيد بيتس للأفكار.
- (١٦) أريد أن أورد تأكيداً جديراً الخاصة من كتاب السيد أ. أ. هاريسون: «اسم الشعر وعلمية»: «ومع ذلك القول إلى إيمان أن إنتاج الشعر، في مرحلت الأولى، ليس عملية إيجابية بقدر ما هو عملية سلبية ولا إيجابية. ولأن كنت ملزماً لا تصرف الشعر ولما بتسمية رتبة الأشياء التي يتص إلى اسمها لسمها إفرانزا، سواء كان إفرانزا طبعيا كإفرانزا شجر الشربين لزيت الزيتون، أو إفرانزا مريداً كإفرانزا للحمار للؤلؤا. ولأن لإيمان أن حلقى الشخصية» وأن كنت لا أستطيع أن أعالج هذه المسألة بطريقة التي تطالبها يا لسلطة» هي من النوع الأخير: لأن قلبي كتبت شعرا دون أن أكون متوحكا صديقا. وكانت هذه التجربة» — برغم متنها» مثيرة للاضطراب صديقا، وتستندة للقرى». ولأن لاسند رضاء مضاعفا من الحقيقة للثقة في أني لم أقرأ مقالة السيد هاريسون إلا بعد أن كتبت سطوري هذه ببعض الوقت.
- (١٧) يتناقش السيد ريتشارد هذه المسائل بطريقته الخاصة في الفصل الثامن والعشرين من كتابه «أصول النقد الأدبي». وللأسف على أن هذه متابع أخرى غير منهجية، انظر مقالة بالغة التشويق عنوانها «الرمزية والنفس البدائية» بقلم أ. كيه روج. أ. ييجيه في «مجلة الأدب للعصر» (لندن — يونيو ١٩٣٢). وللاكتب أن اللذان قلما يحمل ميدان في مدحشر بطيفان نظريات ليبي بويل، فاستدما أن المقالة قبل للسلطة بالية في الإنسان للمدين ولكن لا لاكتسب إلا للشاعر أو من خلاله.
- (١٨) عن موضوع التسليم، هناك بعض الملاحظات القليلة في كتاب لورانس «فانتازيا للشعور».
- (١٩) من رسالة إلى لزل سترن، في ٨ يناير ١٩٩٦.
- (٢٠) لست أورد هذه الأبيات بحسبانها من الشعر الجديد، فهي مكتوبة على نحو غامض في الإجمال. والبيت الرابع يصفه خاصة غلط، والسبب يتسم بتكرار غلط من اللزوة. واستبعد فعل *was by* في وصف سحابة الصبر الإنسان ليس بالتصير للزوة. والشرط عند غامض يبين من أعراس الضمف. كما أنه لرتولد لليرة للفظ في استخدام الكلمات بلطف للثال.
- (٢١) قد يقال عن أمثال لرتولد الأقل مستوى، كما قبل عن أمثال شاعر حين المستوي، إنه كان يميز متعلميه غير مفرطها [من على الشجيرة]، وإنها إذا كانت غنى مفقولة وعلمية، ففي هذا الكلمة. ونسب، بطبيعة الحال، لا نسيم على لرتولد الشاعر من مثل هذه الانتقالات. ولكننا لا يمكن أن نكون مليونين إذا نحن كرتا رأيا ليس بالمال من مقبرته على نقد ذاته، فلم يكن ثمة ما يلزمه بأن يطعها.
- (٢٢) «لرتولد وبائر» في «مقالات خطيرة».
- (٢٣) إن هذه الفكرة نفسها، كقصة لرتولد، موجودة — من الناحية الفعلية، وإن يكن بمنزلة من الخلق والأساطير — في كتاب السيد هاريسون، «اسم الشعر وعلمية». وثمة تصنيف أحدث مهذا وأشد جارية لهذا التأثير نفسه في كتاب السيد هيربرت ويد السابق ذكرها.
- (٢٤) بينما كنت أعد هذا الكتاب للطبع، علمت — بالألف المظلم — أن الأب برون قد توفي قبل الأوان. وإنها لحسنة كبيرة أنه لم يمش حتى يتم كتابه عن «تاريخ العاطفة الحديثة في فرنسا».
- (٢٥) إن الحقيقة المثلثة في أن جونسون كان يعمل إلى حد كبير حسب الطلب، لا تبدو أن تشير إلى أن هذا الرعي التطريفي كان قد لما حقا.
- (٢٦) انظر كتابه «ميتوسوف من اللحن». وهناك بطبيعة الحال عبارة تقول فيها عن أحد الأشخاص: «إنه ليس متا». ومن للحد أن تكون «تا» لها بقوله السيد ريتشارد بمئة لعدد حدود وقطر بدرجة مسوية.
- (٢٧) الطبعة الثالثة، ص ٢٩٠.
- (٢٨) تقدم هذه القطعة في سياق مناقشة طويلة ومهمة قهوج كوتشوشوس. «والإخلاص» وهو ما ينبغي أن يقرأ بمثابة. وعلى فكرة، يعمل بنا أن نلاحظ أن السيد ريتشارد يشترك في الاهتمام بالفلسفة الصينية مع السيد إزرا باوند والمروم إيرلنج بايت. وإن لحص هذا الاهتمام الشائع بين مفكرين ثلاثة مختلفين غاية الاختلاف على ما يظهر حلق — فما اعتد — أن يكون جزيا للجهل الذي يبدل فيه، إذ يلوح أنه يشير — على الأقل — إلى أنهم قد اتفقت بطورهم من الموروث المسيس. وفكر هؤلاء الرجال الثلاثة يلوح لي متشابهة تقريبا شاكلا.
- (٢٩) وذلك، بعض الشيء، بروج «الدين دون كشف»، الذي كان يدين به رجل أعظم من السيد جوليكن مكسل، هو إيزابيل كانت. ومن محاولة كانت «أين لرت بدمق في الامورث الأكل» التي تلام، انظر قلعة كاشفة في كتاب أ. أ. هاريس «مقدمة أعمال»، ج ٢، الفصل الثاني.

الأدب المقابل وبداية الأدب المقارن

في الدراسات العربية الحديثة

الشيخ نجيب الحداد ومقابلة بين:

الشعر العربي والشعر الإفرنجي

تأليف وتحرير: محمد الجليل

والدكتور حسام الخطيب، يؤكد ذلك - أيضاً - في مقدمته (لوثائق مجلة الرسالة تثبت ريادة خليل متناوى^(١))، «ذلك أن موضوع المقارنات والمقابلات لم يكن جديداً بل هو لفهم قدم عصر النهضة» بدأ مع رفاعة الطهطاوي والشهابي ونجيب الحداد وتبلور في مطلع القرن العشرين على يد روجي الخالدي، وسليمان البستاني^(٢) كذلك يؤكد هذا الزعم - أيضاً - أن مصطلح الأدب المقارن - فيما ذكر الدكتور حسام الخطيب - «ما زال حتى اليوم موضع جدال»^(٣).

وقد وجد الدكتور حسام الخطيب نفسه مضطراً للاعتراف بأن ما قدمه روجي الخالدي في كتابه الكثير وتاريخ علم الأدب عند الإفرنج والمغرب وليكتور هوغو هو دراسات تطبيقية في الأدب العربي المقارن.

وهذا - بالطبع - بعيد الكرة من جدوله، لأن كتاب روجي الخالدي نشر في عام ١٩٠٤، ومقالات خليل متناوى نشرت في عام ١٩٣٦، ومع ذلك فإنه يضع ما لم يصنفه صاحبه علناً تحت اسم الأدب المقارن التطبيقي، ويرفض ما عده.

ولما نمرض هنا لقالة مطولة كتبها الشيخ نجيب الحداد بعنوان «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي»^(٤)، كتبت في جبهات القرن التاسع عشر، قبل نشر كتاب روجي الخالدي بسنوات، وبالطبع قبل مقالات متناوى وأبي السدود، وهي تتواءم مع صيغة الخالدي في كتابه آف الذكر. فلماذا لا نجد عنوان المقابلة بين الشعرين العربي والإفرنجي بداية الأدب المقارن؟ (التطبيقي كما يشير الدكتور الخطيب)، ومن ثم تكون كل الدراسات للوازنة لثقال نجيب الحداد، من صميم علم الأدب المقارن، ويكون فضل السبق «لخليل متناوى» أنه أول من أعلن

(١)

و «المقارنة» بمعنى «مقابلة» طرفين أحدهما بالآخر، ولماذا كان استخدام مصطلح الأدب المقارن متأخراً عن استخدام مصطلحات نقدية أخرى تعني الدلالة نفسها، لأن الإجراءات النقدية والبحثية التي يمارسها صاحبها، هي نفسها التي يستخدمها صاحب المصطلح الآخر. فلماذا كان الأستاذ خليل متناوى قد سبق الأستاذ فخري أبو السعود في استخدام مصطلح «الأدب المقارن» عنواناً لدراسته عن اشتغال العرب بالأدب المقارن، أو ما يسمونه الفرنسية «*littérature comparée*»؟ فإن الأستاذ خليل متناوى قد أشار في صدر عنوانه إلى ما قام به فيلسوف العرب «أبو الوليد بن رشد» في كتابه «تأليف كتاب أرسطو في الشعر» من إجراءات و«المقارنة»، قبل أن يستقر مصطلح «الأدب المقارن».

وهذا ما حدث مع الشيخ نجيب الحداد قبل أن تنشر مجلة «الرسالة» هذا المصطلح في عام (١٩٣٦)، فقد نشر في أواخريات القرن (ت ١٨٩٩) مقالاً يحمل هذا العنوان الكثير «مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي»، مستخدماً مصطلح «المقابلة» بمعنى «المقارنة»، حيث نجد المقابلة تتماثل بشعرين يفت أحدهما في مقابل الآخر، أيان التماثل والتشابه بينهما، والوصول إلى خصائص كل منهما. ويمن ذلك أن مصطلح «المقابلة»، وهو يتواءم مع «المقارنة»، يعد محاولة تسبق محاولات أصحاب مصطلح: المقارن. واعتقد أنه لولا استخدام هؤلاء الكتاب مصطلحاتهم النقدية من الدراسات الأوروبية الحديثة، (للمعاصرة لهم) لكان من الواضح أن يستمر مصطلح المقابلة، ليأخذ مكان مصطلح المقارنة الغربي، في حين يستخدم تراثا العربي النقدي مصطلح المقارنة بمعنى الموازنة والمقابلة أيضاً، خاصة في كتابات النقاد العرب التي عتم بالموازنة بين الشعراء للمفاضلة بينهم^(٥).

البونانية .. وأقربها إلى الملاحم أو منظومات الشعر القصصى مما يمثل الإلياذة ، فأثرت إلى شربوب الشعر عند الإفرنج ، وقابلت بين ملاحم الأعاجم والملاحم العربية من الشعر الجاهل وجمهرة أشعار العرب . ثم يقول « وبذلك التقدمة ببساطة في الشعر واللغة ، علّضت فيها بين العربية والبونانية ، وبعثت في اتساع العربية وثروتها »^(١) .

ومن الكثير - خطأ - أن يستخدم سليمان البستاني مصطلحات « المقارنة » و « المقابلة » و « للمقارنة » بمعنى واحد ، ليشرعنا بأن المقارنة تظهر بالمقابلة والمقارنة بين الأحيين المختلفين .

وهذا يؤكد أن « نجيب الحداد » كان يستخدم المقابلة مثلاً كان يستخدمها معاصروه ، بمعنى المقارنة والمقارنة . ويؤكد ذلك أن مادة لسان العرب^(٢) « قَبِلَ - قَرَنَ » تستخدمان بدلالة واحدة ، تعنى مطع الشيء . واسم القائل من قبل (قائل - قبله) عَشَى سر حله للغة ، بمعنى الوروف أمام الشيء ، واستقبله ، ومن ثم يأتي المصدر (مقابلة) إتماماً لهذه الدائرة الدلالية . وكذلك الأمر في مادة (قَرَن) وتقابلها ، حيث تدل على اقتران الشيء بالآخر ، واتصالها من ناحية أخرى ، كما تدل على المصاحبة والصدقة في (قَرين) ، بل إن (قبل) و (قَرَن) تدلان في لسان العرب على أول نبت الأرض ، وعلى ما يعطى من أول المطر .

ومن ثم كانت عودة هؤلاء الرواد إلى معاجم اللغة وإبرازها ، وكانت إلتفاتهم منها واضحة في الاستخدام التوازني للغة قبل (مقابلة) وقرن (مقارنة) ببساطة ، وإضافة مادة (مقارن) (مقارنة) بعمالة ، مثلاً استخدمها « سليمان البستاني » في مقدمته آفة الذكر ، وكما يستخدمها « نجيب الحداد » في مقاله المطولة . فالبستاني (بخارن) بين الإلياذة والشعر العربى ، و (بجبال) بين لغة قريش ولغة الإلياذة ، و (بجبال) بين ملاحم الأعاجم والملاحم العربية ، و (مقارن) بين لغة العرب ولغة اليونان . وهى توازنات لغوية واضحة ، لا تحتاج إلى اجتهد في التأويل ، وهى تفصح عن قصد أحد معاصري البستاني ، وهو نجيب الحداد ، في استخدام مصطلح (مقابلة) ، وإعطاء وقاصداً بمعنى (مقارنة) ، وهو الصنيع نفسه الذى صنعه البستاني معاصره ، وما صنعه قبل ذلك بمئة قرون ابن رشد مع أرسطو في فن الشعر ؛ إذ ليس من المصلحة أن يكون الشعر وحده عن موضوع هذه الاجتماعات المقارنة ، المقابلة ؛ إذ تلعب تياراً مستمراً من شروح أرسطو إلى مقالات ودراسات هؤلاء الرواد ، حول فن العربية الأول .

وهذا كان خليل هندائى حرصاً حين كتب بعد عزرا . (اشتغال العرب بالأدب المقارن) عنوانه القرعى للمسوق بحرب (أو) لبين التوازنى المستر بين ما فعله العرب القدماء وما يفعله المحثون . ولهذا جاء بالاصطلاح الفرنسى « *littérature comparée* » دون ترجمة هائلة للمصطلح ، على نحو يشير إلى إحساس « هندائى » بأزمة تجاه العرب والغرب ، ليحقق هدفه ، وليفتح لنا زاوية جديدة في عبارة الأدب ، وتكمل الخطوة الأولى

للمصطلح الغربى لليلة العربية ، أى إتيان المحاولات العربية - التى يمكن أن تنمو فوراً ذاتياً لحلم عربى قد يسمى علم الأدب المقابل - للمصطلح الحديث وما تبعه من منهج وإجراءات .

ويصبح الآن على الدكتور الخطيب أن يعيد النظر في قبول المصطلح الغربى أو تقيمه من دراسات المقارنة في أوروبا ، حتى تعود لتأصيل أصولها وهى محفظة بخصوصياتها ، إذ في اعتقلى أنه لولا هذا المصطلح لاستمر مصطلح المقابلة ، لاسيما أنه يعنى المقارنة ، كما يعنى وضع شيئين أحدهما في مواجهة الآخر .

وإن يتجهى الدكتور الخطيب بسبب ذلك ؛ لأن لفظ الذى نوره - بعد قليل - هو الشيخ شامى مثل روسى الخلقى ، وتخليل هندائى ، وحسام الخطيب ! ويكون الجهد المبدول - هنا - من أجل بيان وجود العلم بتبجبه وإجراءه ، دون أن يسمى بمصطلح علم . وهذا ما تم في دراسات المقارنة في أوروبا ، وفى فرنسا رائدة هذا العلم ببساطة ؛ فقد حشد « فلان تيجم » أسس هذا العلم بعد استقراء علمه الفرنسية على الأكل . ولهذا كانت الثلاثينيات هى سنوات المقارنة لدى الناطلين بفرنسية والناطقين عنها .

وقال الشيخ نجيب الحداد يخرج من المشكلة الفرنسية نفسها ؛ إذ يدخل إلى حرم العلم قبل أن يولد ، بسبب إلتفاته للفرنسية والعربية ، ولعلمه بتبجبه كليهما ، وما يميز إحداها عن الأخرى . وهذا هو الأدب بالمقارنة ؛ كما أسسه خليل هندائى ، حين عرفه بأنه « يعمل على درس ميزات أدب كل أمة بتأثيراتها مع ميزات غيرها من الأمم . وهو أدب - كما قلت - حديث الحلق ، شجع على نشره شيوخ رسالة الأدب الإنسانى »^(٣) . ولهذا ما حققه نجيب الحداد في مقاله ، دون الخوض في مسألة التأثير والتأثر التى تقوم عليها فكرة المقارنة لمحة أصول الإبداع بين قريش القارة الأوروبية على وجه التحديد .

(٢)

ولقد صرح « خليل هندائى » بأن ما فعله « ابن رشد » بكتاب الشعر لأرسطو يعد من « الأدب بالمقارنة » ، ذلك بأن « ابن رشد » قد استطاع أن يدرس قواعد شعرهم ، ويحدد من تلك القواعد ، ويحلل على تطبيقاتها في أدب أمه . وصله هذا هو ما نريد منه « الأدب بالمقارنة » . وهذه المقارنة برغم تفصّلها التى جاءت مقارنة حسنة في بابها ، مبتدعة وقتها »^(٤) . وتشير هنا إلى أن صاحب الاستخدام العربى الأول للمقارنة ، قد أطلق مصطلحه على صنيع ابن رشد ؛ وبناء عليه ، ألا يحق لنا أن نطلقه على ما فعله « نجيب الحداد » في « المقابلة بين الشعر العربى والشعر الإفرنجى » وأن نطلقه كذلك على ما فعله « سليمان البستاني » «مغرب » الليلة هوميروس »^(٥) (١٨٩٧) نظماً - لا شعراً ؟ - في مقدمته المطولة عن « هوميروس » وشرحه وأدب العرب واليونان ؛ إذ يقول في حياجة الكتاب ، وانتقلت إلى المقارنة بين الإلياذة والشعر العربى .. . وقابلت بين لغة قريش المصرية ولغة الإلياذة

أو من شعر إلى نثر . وهذا ما دعه إلى اختيار اللغة الفرنسية ، بوصفها لغة مغيرة للعربية ، وإلى أن يقارن بين اللغتين وحدها ؛ لأنه يرجع إلى الشعر الفرنسي أو الأوروبي في صورته المترجمة . ولكنه لم يتعرض لمسألة التأثير والتأثر ؛ وهي موضوع رئيس في علم الأدب للقرون ، على نحو ما حدثها فلان تيجم (المرسل ، الأخذ ، النقل أو الوسيط) بين اللاتين . « وأول شيء ينبغي أن يتسلح به هو الإلمام بعدة لغات .. أن يكون كائناً على أن يقرأ بسهولة نصوص / الأدباء التي يريد أن يعرف صلات بعضها ببعض ؛ وهو ما حدثه نجيب الحجداد منذ بداية المقال ، في الفرنسية التي يجيدها وفي العربية التي يريد أن يتقنها بلغت نظراً على الشعر الإفرنجي ؛ لأن قدرات القارئ محدودة ، إذ لا يستطيع إنسان يفهمه أن يدعي القدرة على / ارتداد مناطق هذا الميدان الواسع كافة ، لذلك لا بد من أن يلتزم لزم حدوداً معينة ، وأن يفرض على نفسه اختصاصاً معيناً » . وهذا ما التزم به نجيب الحجداد منذ البداية ، وذلك في قوله :

« إذ ينبغي للكاتب أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء الشعراء ، ويعرف منزلة الشعرية في أهل لسانه ، ويكون قادراً على الحكم في شعرهم ، ويبان الفرق بينه وبين الشعر عندنا ، بما يستلزم علماً كبيراً ، وصبرة واسعة بجميع هذه اللغات . ولكنني لست في شيء من ذلك ، ولا أتأ في هذا البيت من حيث القصيدة اللغوية والتركيب اللغوية ، بل أنا أعرض للكلام فيه من حيث اللسان الشعرية التي وقعت عليها ، مقولة إلى اللغة الفرنسية من جميع هذه اللغات ، وإكثال بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب للمعنى فقط ، أي من حيث إبراز المعاني العقلية التي تدل على مقدرة الشاعر ومزجه من التبدل والحكمة ، مع بيان شيء من قواعد الشعر في لغة الفرنسيين التي منها أنقل .. وما أذكر أن نقل الشعر إلى النثر ، وتصوير المعاني الشعرية في قوالب نثرية ، ولاسيما إذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي وضعت فيها ، مما يحط من قدر النظم ، ويؤثر به عن رتبة البلاغة التي يمتاز بها في لسانه الأصلي »^(١٧) .

وهنا يشير نجيب الحجداد إلى الخلاف الكبير بين العربية واللغات الشرقية والسامية (وهي جد مختلفة) ، واللاتينية (وما تفرع عنها من لغات) :

« إذ لغاتهم أخص من لغتنا كثيراً ، ولها تختلف أنواع التصير عندهم بالنسبة إلى اختلاطها واستغنائها عندنا ، بحيث إنهم لا يحذون لإيراد للمعنى صيغة أو صيغتين إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر ، تفتن بها في إيرادها . وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإبداع والتقصير فيها ؛ وهي الميزة التي استزت بها لغتنا العربية عن غيرها من سائر اللغات »^(١٨) .

وهي حجة تكشف عن تلك الحيرة اللغوية التي اشتغلها « فلان تيجم » في القارن ، وهي الحيرة التي اكتسبها نجيب الحجداد من الترجمة من الفرنسية إلى العربية ، في غطف الأنواع الأدبية .

التي خطاها الأوائل ولم يكملوها »^(١٩) ، أي دون أن يسوها الأدب للقرون .

وفي نهاية هذه الوحدة ، نلجأ إلى أن نلجس كتابة مقالة نجيب الحجداد بسبق عام (١٨٩٩) بعدة سنوات . وقد كتبها الحجداد في ثروة شبيهة ؛ فقد مات عن عمر يناهز الخامسة والثلاثين عاماً ، بعد أن ترجم مجموعة من المؤلفات الفرنسية في الرواية والمسرح ، وبعد أن كتب مجموعة كبيرة من المقالات في أشعرات حياته ، كان منها هذا المقال .

(٢٠)

كلف الشيخ نجيب الحجداد من قبل أحد أصدقائه أن يكتب مقالة عن المقالة (المقترحة) بين الشعرين العربي والعربي . ولذلك بدأ مقاله بتعريف الشعر تعريفاً مسهباً يشمل كل جوانبه ، الخاصة بظل الحس والفكر والمخاطب إلى غير ذلك من عتق حقيقة عجزية تستجلب حكمة الشاعر ومشاعره وتقليبه ، وبقدرته على النظم والتوقيع .

ولقد وضح تأثير الشعر العربي والإفرنجي في تعريف الشيخ نجيب الحجداد ؛ فقد جمع كل ما قاله الفيلسوفون والرومانسيون في أن واحد ، مذهباً إليه معرفته الواسعة بتلويح الأدب الفرنسي (واللاتيني واليوناني مترجماً إلى الفرنسية) . وهو ما جعله يقر بأن الشعر أصيل في كل لغات البشر ، وفي كل المجتمعات ، وليس كل الجملات .

ولكنه قبل أن يدخل إلى مسألة إجراء المقابلة ، يضع شروطاً لإجرائها ، تكشف عن استيائه لعلم الأدب للقرون قبل منتصف القرن العشرين . وقد يصح هذا الاستعجاب من اطلاع الحجداد على الأدب الفرنسي وتأثيره وحوليه ؛ إذ نجد الشروط التي حددها لا تختلف عما حدده « فلان تيجم » مثلاً - فيما بعد - في كتابه الشهير عن الأدب للقرون . فموضوع المقال هو بيان الفرق بين شعرنا والشعر الغربي في المعاني والأشكال ، وفي أنوار الناظمين وطرائق البيان وقواعد النظم .

لذا يذهب نجيب الحجداد إلى أن شرط إجراء المقابلة (المقترحة) أن يكون الغالب على علم بلغة كل شاعر في أصوبها للخطوة ؛ ويمتدح في سبيل أدبه الأصل ، وأن يكون ملماً بجميع اللغات التي يكتب عنها ؛ وذلك لعله أن نقل الشعر إلى لغة أخرى يفسده ، وأن نقله إلى النثر يفقده كلك خاصية الشعرية . ويكون القارئ هنا ضحية منهجه ؛ إذ لم يقر كل لغة على أساليبها وطرائقها ومعجمها ، خصوصاً إذا كان النظم من لغة أوروبية إلى لغة من أسرة شرقية سامية على سبيل المثال .

وبذلك يحافظ نجيب الحجداد على شروط قيام علم الأدب للقرون ؛ فهو يقر بالنسبة للشعر بضرورة الإلمام باللغتين ، ويتأثر بهما ، ومعجمهما ، ويستكثر نقل الشعر من لغة إلى أخرى ،

مواد اللفظ ، ووفرة غروب التعبير ، واتساع ملهيب البيان ، حتى لقد ساءلها الإفرنج أنفسهم « لثم لغة في العالم »^(١٤) . وقد انتهى الشيخ نجيب إلى هذه الخلاصة ، وجعلها نتيجة للتجليل والمقارنة ، ولم يصدر عليها من البداية ، على الرغم من أنها كانت هدف كتابة هذا المقال .

وبعد

لقد سبق مقال نجيب الحديث الكتابات الخاصة بمقارنة الأدب . وربما كانت متابعة المقال أفضل من الخبيث عنه ؛ فهو حوار بين الوثائق النقدية العربية الحديثة ، تحتاج منا باستمرار أن نعود النظر إليها ، فربما وقعنا فيها على ما لم نحص به من قبل .

وكان لا بد أن تجري المقارنة على عوار متصلة ، منها تاريخ الفن في كل لغة على حدة ، ومنها المقارنة التصيلية بين اللغتين والعنصر في الشعر في اللغتين . ويشتمل الشعر هنا على القصيدة ، والمسرحة ، والمخالفة .

واستهدف الشيخ نجيب الحداد من هذه المقارنة أن يصل إلى إعلاء شأن الشعر العربي على غيره ، وإلى تأكيد خصوصية العربية وتمييزها في هذا الشأن ؛ فقد وصل من تحليله إلى أنهم (الإفرنج) « قوم استأثروا هنا بشيء ، وأمتزنا عنهم بالشيء ، وأثنا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك . وبني ولا شك مزية اللغة العربية التي انحصت بما لم يختص به لغة سواها ، من غزارة

الهوامش

- (٧) نفسه ، ص ٣٢٧ . والمجلد تحليل متفرد .
- (٨) سليمان البستاني ، إلانة مونتروس ، ج ١ ، دار للفرقة بيروت ، وانظر مجلة للكشف ، عدد مارس (١٨٩٧) ص ١٧٥ .
- (٩) نفسه ، ص ٦٥٥ .
- (١٠) ابن منظور ، لسان العرب ، ج ٥ ، مادة قبل ، قرن ، دار المعارف ، القاهرة ، بدون .
- (١١) حسام الحبيب ، السابق ، والكلام تحليل متفرد ، ص ٣٢٧ .
- (١٢) معصفي لفظي المقارن ، خبائر المقارن ، مقال نجيب الحداد ، ص ١٢٧ ، ص ١٢٨ .
- (١٣) نفسه ص ١٣٠ ، ص ١٣١ .
- (١٤) نفسه ص ١٤١ .

- (١) انظر حل سجل النقل :
- الرواية بين الطالين ، للامدي .
- الوسيلة بين لغتي وعصمه ، لفتحي المرحلي ، وغيرها .
- (٢) حسام الحبيب ، الأدب العربي المقارن ، الميزان الأول ، والنس الأول ، توثيق وتعليق ، مجلة بصور ، العدد رقم (٣٠) .
- (٣) السابق ، ص ٢٦١ .
- (٤) نفسه ، ص ٢٦١ .
- (٥) نقل نصها هنا من خبائر المقارن ، المطبعة الأميرية ، ١٩٢٧ . مع ملاحظة أن إبداء المطبعة الأول ، ١٩١٢ ، وأن نجيب الحداد قد ترقى (١٨٩٩) .
- (٦) حسام الحبيب ، السابق ، ص ٢٦٦ . والمجلد تحليل متفرد .

الوطن . يا مومنان ! فليزدها بالحق باسما حسن .
القط . وعازن بين اجزائها موزانة تحيب وروما على الاذن
وتعرب مثلها من القطع والجمال تراه الذين تحب أن تعطف ذكراه
فحينئذ صوره مائة براه من لم يكن قد رآه . ومن نظر في تدبير
الشعوب وسيرة الامم لم يجد شيئا ولا انة بلغت غاية من المدنية
أو تأخرت درجات في المدنية . إلا كان للشعر فيها نصيب والعظم
بين أفرادها مسية . بهذا ذلك على أن الانسان شاعر كما هو باطن
بالطبع وأن الطبيعة تقضي التوازن والاعتدال في عناصرها وسائر
كائناتها وأحوالها وما لحصّب العصور بدني والشمس تخرج الاولما
من اعتدال تقاربهما على قرب ومن وزن المائهما سرور هو سريرة
الشعر فالنفس وطيب أروائه على الاذن وتطفئ على الحواس
والتلهل ولا تورأ أن تبرأه وتجاه إرضائه إلا صوت على لافق .
له ولا تأخذه فيه

ولقد أوصفت بهذا الفن منذ الصبا وصرفت له من أوقات الفراغ
بعض طويلا فزادت فيها دواوين العرب وقلم المجيدين من شعرائهم
ثم قرأت كثيرا من شعر القريش وشعر غيرهم منقول إلى التميم
كشعر الجير تانر والرومان والانسكيرو والاحسان والعليان وكهم من
شعر الدانياء المدودين الذين لم ترجم أقوالهم إلى اللغة الشعرية

مقالة

(بين الشعر العربي والشعر الانجليزي)

« الشيخ نجيب الخداد »^(١)

الشعر هو الفن الذي يتقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال
والكلام الذي يصور أدق شعور القلب على أبلغ حال . والقيمة
التي تلبس أحيانا بأزراب الجاز . والمضى الكبير الذي يبرزه الأفكار
في أحسن قالب الإيجاز . وأخفى وجدانات النفس تمثل الله
فيحبها سبلا وهي شتى الابداع والإصقان . بل هو الآلة التي
تخرج من قلب الانسان . والقيمة التي يترغ قلوبها الطروب
الشجون والعسكوى التي تعطف لوعة العساكي وأيسر بها الصب

(١) الشيخ نجيب الخداد .

كاتب من أحسن كتّاب هذا العصر وشاعر من أرق شعرائه وترجم
من أقر العرب على الترجمة إلى اللغة العربية السائدة ولقد مر على واه
بفتح سين دأر بين النورين ولا المصيرين من سلك مسلك في ترجمة
أرويات الانجليزية ولو لم يكن له من الآثار إلا رواية (عصيان البان)
ودرواية (الشهران الثلاث) لكلامه

الجنب المعنوي فقد أدى من حيث أبرز المعاني المتبادلة على قدر العار ومزله من البذل والحكمة مع بيان شيء من قواعد السر في لغة الفريسي التي عنها أقل كل راية من مشايخ متلا فيما بينهم مهابية وما أنكر أن تمل السر إلى النثر وتصور المعاني العسرة في قوالب نثرية ولا سيما إذا كانت تلك القوالب من غير اللغة التي رُضت فيها يحاط قدر النظم وبذل به عند رتبة البلاغة التي كان يتأذى بها في لسانه الأصيل ولكن السر الإفريقي قد يكون واحداً تقريباً من هذا القبيل إذ أكرر اصطلاحهم السكاديمية وضروب تمايزهم النطقية فلما تفرقت في درجات البيان ووجوه الإيجاز والتعبير لا سيما ترجيح الأصل واحد وهو اللغة اللاتينية التي هي أم لغاتهم جميعاً رخصاً يفتقر أكثر ألفاظهم ومسبباتهم وطرق الإنشاء. عندهم بحيث أنك لو نقلت كتاباً من اللاتينية مثلاً إلى العربية لم تكن تحتاج في نقله إلى الزيادة على ترجمة اللغات بأجانبها وما ضاعها دون تغيير يذكر في أسلوب البشارة أو تنسيق مفرداتها على الوجه المعوي إذ الصور في كلا اللتين متقاربة لا يكاد يبين إلا في النادر وضروب البلاغة الإغريقية متشابهة لا يكاد يختلف فيها اللوح من اللوح إلا اختلافاً يسيراً فمن واضح لا يذكر وبخلاف ذلك اللغة العربية وغيرها من اللغات الشرقية فإن النقل

(٩ - حذرات)

الإفريقي لا يباع بالظلمة مثل هو بديروس وفرجيل وتاسيتوس داني ويكسيه وشير وأمثالهم من أئمة السر الإفريقي الذين تضرع بهم الأتال ويتشد بأقوالهم في كل مقال . وقد سألني من لاسفي حالته أن استعين بأوصاليه من قراء السر من العرب والافريقي على وضع مقال أئين فيها المتبادلة بينهما وأتكلم عن الفرق بين أهل العرب في صفات السر وأنواع إبراده وأدراك ناطقة وطرائق البيان في تأخذه ولإيراد المتأصلة منه إلى ما يصل بذلك من قواعد نطق النطق والمثيرة عند كل من المريقين . وهو ولا شك مطلب صريح ويط (١) بعيدة تتوقف دون غايها سوابق الأقالام . وتصور دون إدراكها بصائر الألفهم . إذ ينبغي لكاتب أن يعلم لغة كل شاعر من هؤلاء السرور ويعرف مزاجه العسرة في أهل لسانه ويكون قادراً على الحكم في شعرهم ويبان الفرق بينه وبين السر عندنا مما يستلزم علماً كبيراً وخبرة واسعة بجميع هذه اللغات

ولكنني لست في شيء من ذلك ولا أنا في هذا البحث من حيث المقامات النطقية والنراكيب اللغوية بل أنا أترضى الكلام فيه من حيث المعاني العسرة التي رقت عليها مقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغة وأقابل بينها وبين السر العربي من هذا

(١) النية : الوجه الذي يتوجه المسافر .

لنتا البرية عن فخرها من سائر الفئات

ولا بأس قبل الدخول في هذه المقالة التعريفية بين الأشخاص وأشادهم أن أورد للمطالع نبذة إجمالية عن أصل العصر عندنا وعندهم ودرجات ارتقائه في سلم الكمال من حيث نشأته إلى هذا العهد وما جلب عليه من أحوال المادي وتزويها يتقلب الأيام على أهواءه من العنوب وأعمى آتالاته وادّخ ما كانت عليه الأمم في سباق عتدها وحملتها إلى الآن . ولبدأ من ذلك بما يقوله الإفرنج عن أصل العصر عدم كيفية تدرجه وموصوله إليهم على سلسلة أول حلقاتها به العصر في العالم منذ عهد آبائنا الأولين وأخوها ما صار إليه على عهد مشرقيهم في هذا العصر تلاقا عن مكتوبيه كبر مشراه الفرنسيين وأشهرهم في هذا الفن قال :

لقد ألتحق الإجماعية التي تسمى الأرض اليوم لم تكن هي نفسها التي كانت تسمىها من قبل بل إن المجتمع الإنساني قد نشأ ودرج وشبّ كما ينشأ الواحد من أفرادها فكان حياً ثم صار رجلاً ثم نهن الآن تشبه شيخوخة الكبرى . ولقد كان قبل الأوان الذي يسميه الماصرون عهد الخرافات أو الأناقدم به يسميه السلف العهد المتيق وأولاه أن يسمى عهد الأولين وبه تعحل عندنا الأناهمور وللجميع البرى من يوم نشأته إلى هذا العصر . ولما كان كل مجتمع له مشر

عنا مثل النمل الربا يستلزم تبديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريباً وتقديم كثير من ألفاظها أو تأخيرها وربما أتى الأمر بالنفاذ إلى تغيير الأصل جعلته إلى معنى صار له لسم اتفاق المادى بين اللتين وتباين أذواق أهلها فترجموه التعبير وأساليبها بحد وطرق الاستدراك ربما يرجع إلى ما نألف كل من الفرنسيين في حال الحضارة وحيث الاجتماع ولذلك كان أكثر الأشخاص الأفريقية المنقولة إلى اللغة الفرنسية لا يعتقد من حال معانيه الشعرية شيئاً سوى ما كان عليه من علالة النظم وروث القالب الشعرى وكان من وقف على نشأته من حيث هذه المادى منقولة إلى هذه اللغة كأنه وقف عليها في نشأته من حيث هذه المادى وأبتكارها ودرجة تألفها في مقام الشعرية وذلك لما تقدمناه من اتفاق أكثر هذه الفئات في أسلوب وقرب النشأ بينهما في بيان المرادف والوجهات ولا يستلزم أن أجمعها في نظمهم إجمالاً بل نألفهم على رة المساق وحقائق الأفكار أكثر عما يمتصون على رعاته اللطيفة ونعرف الأساليب إذ أناتهم أبقى من لنتنا كثيراً وقفا تختلف أرواح التعبير وعدم بالنسبة إلى اختلافها واستغنائها عندنا بحيث أنهم لا يحدون لإيراد المعنى صيغة أو يستبدلون إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر تتفق بها في إيرادها وتختلف درجة الصافية عندنا باختلاف الإجابة والتقدير فيها وهي المزية التي امتازت بها

- ١٢٢ -

بخصوصه يتأثر به من سواه فقد رأينا أن بين هذا ما كان من الميزة
الغريبة لكل عهد من هذه العهود الثلاثة التي هي أطوار الحياة
الاختصاصية فربما نشرباً وهي عهد الآولين وعهد الخرافات والمهد
المعسر وهو يشمل ما كان من العصر الوسطى إلى الآن

فلقد تباين الإنسان جديداً في العهد الأول وخلق العصر معه
بالطبع إذ هو مغفور عليه فكانت أشداه الانشيد والافان في الروحة
جليلاً لما كان يرى سوله من عجائب الله وآياته ثم قد كان قريب
المهد بفتح الله له فكان شمره الصلاة والابتهاال وكان نمود النظم عنده
تلايماً تار لا يرن عليه سواها وهي الملائق والمليقة والنفس . ثم إن
الأرض كانت قفراً خالياً يقسم سكانها إلى أسر لا إلى قبائل ونسب
حكماها آباء لا ملوكاً وكان الجيش فيها عورقة وسعة ليس فيه اجتياز
أرض مخصوصة ولا شريعة ولا أذراع بل هو صيحة رعاة وحل هي
مهد كل حصانة ومدنية ولكنهم تمكن في شوء منها على الإحلاق
وكان مكر المرد فيها كجانه أبهى بسجاية سار به تدميراً ككاملات وتختلف
علايمها باختلاف ما يهب عليها من الرياح وهذا هو الإنسان الأول
بل العصر الأول ويدهى عهد عهد الطبيعة أو عهد الآولين
ثم تبرز المالم في مراقي نظريته السكالية فالتسع فطالق الممران
وانسقت حدود الاجتماع فصارت الأسرة قبيحة والقبيلة أنة وشيا

- ١٢٣ -

ونف كل هذا المهورج على قلب واحد جعله سر كوجره انه اقتات
من ذلك الإمدادات واللؤل وهوام المجتمع الذي مقام القبايل الراسخة
واستغل العصر الراسع مكان الملة الصغيرة ونُشد القصر الرفيع مكان
البنية الصعوبة ونحو الميكل العظيم في موضع خيمة الاجتماع ويق
أو تلك الأورس رعاة . ولكنهم سادوا رعاة شوب بدل القطنان
واستبدلوا هذا الراعي بالصهرجان . ثم حاققت الأرض بسكانها
وشعر بها فقسم بعضهم بعضاً فكانت من تلك الحروب والغارات
وكان الشعر مرآة لكل تلك العجود تنكس منه وتخرج صور رهايه
فأقبل بها من حد بيان الأفكار إلى حد وصف الطوارث وتصورها
فانظم في سلكة تاريخ المصنود والشعوب والدول وتدون المواقف
والحروب والحكايات وخرج من كل ذلك هو مبدوس الشاعر ليوناني
المشهور وفي قصائده وحدا صور ذلك العصر كلها ويان وقائمه
وحواذها وصف مشاهيرها وأبطالها رأينا طلياً لما كان عليه
العصر في تلك المئين من الجمع بين الدين والدنيا ورفيعة التاريخ
ولوام الخرافات

ثم دخل المالم بعد ذلك في حال جديدة هي الصراية التي
وجدت من عهد الشرق فكان العرب يجتبع أنوارها وحملت مبادئ
تلك الخرافات القديمة ووضعت أساس المادية الصحيحة على أثارها

رقة الحماقة أو آرياسا جتا صول أماسوس ذلك من نطقه وديانته
مما يطرأ ترويضاته ويلانها منه فإنه لم يكدر تغييره فيها
إلا عادت إليه حالات الحماقة في بعض مصطلحاتها واستحدثت
عادتها بل لم لا يزال على المجرى العرق القديم في وصف الديار
والبكاء على الأطلال والتعيب بالحبوب وتهديم البزل والتسيب
بيناً يدي ما يقصده من الأغراض ونظم الحكم والأثال فأنشده
ما يعرض من صنوف السكلام ويأخره عن ذلك إلى ما حدثته
عندم الحالة العسيرة من وصف الرياض والتصور وبكالس التراب
وأشأها ما لم يكن مبروفاً في الجماهير أو كان مضموراً بالترقيين منهم
من اتفقت لهم مثل تلك الحالات . وبأجالة فهم قوم جري العسر على
أنسهم كمالاً فيما نرى به منهم إلا إذا كان قبل ذلك شيء لم يلبسنا
بما لم يقله لنا التاريخ ولعل أول ما انتقروا به منه هذا النوع المعروف
بالجر وهو مثالة بين العسر واليسر يقولون في كل بيت منه فاقينين
فقط على نحو ما نراه في العسر الأترجي ليس لنا هنا ثم لم نقره إلى
سائر الأوزان يقولون فيها الثانية الواحدة في جميع أبياتنا . وكان
شعرهم قافياً ليس مضموراً على حواصلنا تقسم والإبابة عابكة
العاصر من شكوى أو رجاء أو حكمة أو ناقة غرامية أو حلاية
يردون المائل العسيرة في ذلك كله كما تصور لهم قوسهم مجزوة

وأعلت الإنسان أن له حياطين حياة فانية وحياة عابدة وأنه مثل
حياته مؤلف من عصيرين حيوان ونطق ونفس وجسد وهلك
بين الأسس والأجسام فضلاً بعيداً ورضت بين الخلق والخلق
فوقاً شامساً فارقي بها عقل الإنسان من حال إلى حال وتوالت
أعلاه التي هي كل عتائده من صفة إلى صفة أخرى وانتقل الشعر
عنه من دائرة الوم إلى حد الحقيقة ومن الخيال الخرق إلى الكادب
إلى النقي الحسى الصحيح حتى بلغ ما هو عليه في هذا العصر أه

أما العسر المروق فلم يكن في شعره من تاريخ الشعر الأترجي في
تتابع أطواره وشدة التباين في تنقله من حال إلى حال على ما بينه
الكتاب الترنسي في ألقائه من كلامه وإنما هو شعر منفرد في نفسه
نقياً في بلاد العرب بجهومها وأجراه الله على ألسنة العرب وحدهم
فمن غيرهم لم يأخروه عن أحد متسللاً كما أخذ الأفرنج شعرهم
من اليونان والرومان ومن قبلهما ولم يأخذ أحد منهم كما أخذ من
غيرهم بل بقي منحصراً فيهم تارلوه إرباً عن الطبيعة في بدائعهم ولم
يعزوه أحداً من غير قبايلهم والناطقين بلسانهم وجل ما كان من
تطلب أطوارهم عندهم أنه لم انتقل إلى العسر أولما انتقلت بدوالة
العرب إلى الحضارة الحديثة ليظهر عليه سوى تغييره بزه بتفتيح بعض
ألفاظه وتغيير السهل المتأخرس منها وإطراح الحكم الروحي الذي يباه

منه، ويتنقل في إيراد مقاصده كما يفتنن في طامعه، ولباسه ويرتق بها في سلم الجبال الذي هو سلم الحقيقة كما ارتقى في سلم المحاضرة التي هي رديف البداية والقطرة إلى أن بلغ الثمر عندنا مثله المعروف لهذا الله لم يتوصل حتى حقيقة أصله ونسق نظامه إلا هذا التصريح بالنسبة أما الفرق الفاصل بين الثمر عندنا وعدم فصل نوعه لفصله ومسمى أما لفصله فهو ما تلقى بالوزن والثاقبة فأل في وزن الثمر عدم تألف من الأهمية اللطيفة وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من حروف الله سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترنا بها تنقسم أجزء الثمر لعدم حل حسب أعدادها في البيت فيكون أولها ما تركب من التي عشر مجاز هو ما يسونه الوزن الإسكندري نسبة إلى الإسكندر وأقصروا من مجاز واحد فقط بحيث يسترخ الشاعر عندما أن يتم القطة يكون أول أبياتها التي عشر مجاز ثم يؤول فيها بالتدرج إلى أن يتجملها بجهاز واحد على ما يليه بعض التواضع النهائية عندما تحريها، ولكن أكثر الأوزان شيوعاً بينهم هو الوزن الإسكندري ومنه أكثر قصائدهم ودواياتهم ولكن يشترط في البيت الذي يكون من هذا الوزن أن ينتهي كل شطر منه عند الجاه السادس بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه إلى شطرين بخلاف

عن الاختلاف ودعى غير الحقيقة وحكايات ومعية معادج عليها ليدون بعد ذلك وإذا خرجوا إلى المدح لم يبدؤوا الرجل إلا بما فيه ولم يذكر ما من حسنه إلا ما صدر عنه فعلا كما أنهم إذا نثروا مفعولاً لم يردوه إلا بما تنفع به فلوهم من الجوز عليه وبيننا أخلاقه وصفاته كما نرى ذلك في قصائدهم الجاهلية والمختصرة كقصائد زهير فيهم برسانت قسيمة كعب في مدح الرسول واستحسانه وأمثال ذلك وأنه لا تجد هناك اختلافاً في المدح ولا لفظاً في الإطراء ولا إيراداً في التباه على طريق الاعتدال ولم يخرج عن حدة الثمر الساتع في الأرقام على غير ما سار إليه المدح بعد ذلك من التلو "الرائد وكثرة التسعب في إيراد المقام الخالية والسرور الوحية والخروج تارة إلى المبال حيث يجعل المادح مدوحه حاك على الدهر ويضع في يديه أوزمة الأقدار ويقرّب عليه تناول الثمر لو أرادها ويوصل حاكمه إلى العسر والبدر توسماً في المذاق فتتألف إيرادها وقصروا ما كانهم لم ينتقلوا من حالة البداية الجاهلية التي هي البساطة والقطرة إلى حالة المحاضرة التي هي سلم الارتداد ومدرة التائق في سعة المشي وترف النعمة ورأوا غير ما كانوا بالقوة من أبيه الملك ونية المحاضرة اختلت معانيهم الثميرة أيضاً على هذا التسلسل تدريجاً منهم في مرافق المديّة وجعل الشاعر يخرق معاني شعره كما يخرق

عندهم لا تلتزم الشاعر في أكثر من بيتين ولذلك كان شمر شمر أنبىء
بالأرجح عددا على ما قدمناه قريبا ولكن لم يها فيها أيضا آخر
لا وهو له عددا وهو أنهم يقسمون القوافي إلى مؤنثة وذكرية
ويقنعون أن تكون كل قوافي القصيدة مؤنثة وذكرية على التوالي
بحيث لا يتوال بيتان على قافية مذكرة أو مؤنثة ويريدون بالقافية
المؤنثة ما كانت جنسية بحرف علة وبالمذكرة ما كانت بحرف مد بحرف
مصحح فهم أبدا يقاتلون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة

وإنما جعلوا آيات شمرهم على قوافي متعددة لأن انتم جديقة
قليلة الألفاظ لا تستجيب لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة على
خلاف الشعر العربي الذي له من الحسام لنته واستقامة ألفاظها أكبر
نفسه وأدق مدد على تمدد قوافيها الطرف الواحد فيها ومن
الغريب أنهم مع توسعهم في القافية بكثرة تغييرها وعدم التزامها
وحواد تكرارها نعدم أكثر الناس شكوى من صعوبة هذا ذلك الشعر
بالحكم الثمين منها حتى أن توليد نفسه وهو من أكبر شمرهم كان
يعظم منها وبسببها التبر والتخل والظلم العبد وإن شاعرهم برأوا لها
استبح ليد العاصر الروائي الصعود قال له وعلني يا مولاي أين تجد
القافية، وما تنكر أن شمره العرب يختفرون بالقافية في شمرهم
ويشامرون بالوقوف على الحكم منها ويعدسون شاعرهم بأن القوافي

الشعر العربي الذي يحذر وصول القطرين منه بكلفة واحدة وهو
المعروف عددا بالذود. ولكنهم يقاتلون العرب في هذا القيد أنهم
يعلمون بين البيت الأول والثاني في المدى واللفظ جميعا بأن يجعلوا
البيتين قافية البيت ويسموا نسقوله في أول البيت التالي بحيث يعطش
الغرض له أن لا يفتقد البيت فيكون البيت الأخير عددا أكثر شمرهم
ومر اللبيب الذم الماشاء فيكون البيت الأخير عددا أكثر شمرهم
الهم وعلافا ذلك العرب فإن هذا يعد عديم من العيوب ولا
يشامرون بوقوف في شمره فأشادهم ولودع في كلام أهل شمرهم
كاناينة الأبيات بحيث يقول

وهم وردوا الجمار على نيم وهم أصحاب يرم عكاظ إن
شبهت لم موافق صانعات شبتن لم يصدق الود من
ولا يفتن أن قافية الوزن في الشعر الأروغى على عدد الأهمية
مما يشترطه كثيرا ويصح الشاعر أن يقدم ويؤخر في القافية البيت
مما جاء ويصح في أثنائه القافية التي يرحلها ولا يتخلل منه الوزن عكس
الشعر العربي الذي يشترطه وزنه على التفاعل من الأسباب والأوزان فإن
تقديم الطرف الواحد أو تأخيرها فيه قد يؤدي إلى اختلال الوزن
بحسبته أو يزيل البيت من بحر الدبح أو يتركه معروف عند أبيه
هذا الفن. وما يخالف الأبرج فيه علاقة لتجاية مسألة القافية فإنها

— ١٤١ —

فيه أنهم يلزمون المطلق في نظمهم الزمانا شديداً ويمضون من المبالغة والإطراء بمبدأ عامسا فلا تكاد تجد لهم غزراً ولا غزائفاً ولا تشبهاً لبعداً ولا استمارة خفية ولا خروبا عن حد الجائر المقبول من المادى العصرية في جميع وجوهها ومقاصدها فهم من هذا القبيل أشب بالمرء في جاهليتهم إذا مدحوا لم يبالوا وإذا وصفوا لم يفرموا وإذا شبروا لم يمسروا في التعبيه وإذا رثوا لم يتحسروا صفات المروق وأخلاقي المادى السهلة القليلة على خلاف ماضى إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإغراق والتلوذ والخلافة في الوصف إليها بقيت حد التصور والإدراك مما أثيرنا إليه في فاتحة هذا المقال : غير أننا إذا عالجناهم فما كفي هذا الأمر نحن منهم على احتلاق في بعض أطرانه أنما أنه يجوز صحتنا كل ما يجوز عندهم من هذا الشعر ولا يجوز لهم كل ما يجوز لدينا منه بحيث كنا جامعين شعرهم من هذا القبيل وزاينين عليه ما نغزنا به ودعهم من تلك الإغراب وكنا نقدر أن نقول : أغضب الشعر أكنه وأحسنه أسدقه ، ولم لا يقولون أن يقولوا إلا أن أحسن الشعر أسدقه فقط . ومن وقف على ما في يوان العامة من شعر العرب في الجاهلية وصدر الإسلام ووقف على شعر الأفرغ اليوم رأى أن لا فرق بين الشعرين في بساطة المادى وصق التعبيه وحائق الوصف ونحجب كيف يكون كالشعر عند الأفرغ

— ١٤٠ —

تتخذ له رأيه يصعبها في ما كبرها ولكن شتان بين من يقتر بالقافية وهو يلزمها في كل أبيات قصيدة ورين من يقتر بها ويصعبها تبليلا وهو لا يلزمها إلا في كل بيتين من أبياته ثم انعدم خلا ذلك نوعا من الشعر يسمى به الشعر الأبيض وهو الذي لا يلزمون فيه قافية لا يرسونه إلا سالا ولا يقبضون فيه بنوع الوزن وأكثر شيوخ هذا النوع عند الإنكليز وعلى أغلب منظمات شاعرهم شكسبير أخذوا فن الشعر القديم . ومن اصطلاحهم في النظم أنهم يجالون بين أبيات القصيدة فيقرأها بأن يقرأوا بين كل بيتين من قافية واحدة بيتين آخرين من قافية أخرى على ما يشبه نسق الموشحات الأندلسية عندنا إلا أنهم تروموا في القافية بين الأوزان ترسما زائما حتى صاروا ينظمونها القطع الواح من الشعر على عدة أوزان مختلفة لا ينطبق نحوها على الدوق الساعي إذ ينشأ الآن تسع زنا في بيت إذ بها قد انتقلت فجأة إلى وزن آخر ومنه إلى غيره دوره أن تستقر على وزن معلوم وهو مما لا يوجد عندنا إلا في بعض الموشحات المذكورة التي لم يبد أحد ينسج على نمطها في هذه الأيام

هنا محل ما بابت الأفرغ فيه من حيث اصطلاح الشعر اللطيف ومقتضيات قواعده وأوضاعه وأما من جهة الشعر يتناول ما يجالونه

والصمد ولا يثرون إلا بما تلقوه بالإساءة، وليعلم الجاهل على السنان فهم من هذا القيل يشبهون الأفرنج وإن لم يشبههم الأفرنج من غير هذا القيل . ثم إننا اصطلاح الإفرنج أن لا يقتصروا شيئاً وإنما يدعى آخرهم الغمرية بل يأتون بها اقتصاء من غير تعبد ولا تقدمه على خلاف ما يفعله أكثر شمراء العرب من تقديم النزل والسيب والحكم وأما لما أقام ما يقصدون من المدح أو الرثاء إل أن يحضروا منها إلى الآن ذلك ليس بالأمر اللازم عندنا وكثيراً ما يأتي الشاعر بفرسه في مفتتح قصيدته دون توطنه ولا تعبد . وما يطبقوننا فيه أنهم يتجافون عن الشعر في قصائدهم ولا يستعملون التقيح في كلامهم بل يعوونه حياً وتقصاً بخلاف العرب الذين صبروا على هذا الأمر دوماً طويلاً وجعلوا له في أشعارهم باباً خاصاً على الجمع كونه باباً عند العرب فهو اليوم من المذاهب المشرّوب منها لما في طبيعة العصر من إياه إلا إذا دعت إليه ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله في مقام النحال والمناقب عن الأحساب

وعما بق الإفرنج فيه في مقام الشعر وانفردوا به دوننا نظم الروايات الخيلية واعتادوا من أول أيوب الشعر أسمى درجاته وأشدها دلالة على براعة الشاعر وحسن اختراعه ولم يعينون في هذا الاحتذاء كل الإساءة لأن في نظم الروايات الغمرية من الدلالة

في عورة مدنيّتهم وتأم حصادتهم مضاً أبداً فشاءه عند العرب في إرثان جاهليّتهم وخضوعه بذوقهم على آتاء إذا شابهها الإفرنج في شعر جاهليّنا من حيث الإساءة والذم المطلق وبأنهم كثيراً في شمرنا

الآخر من عهد النبي إلى يومنا حيث لا تغرب إلا في المفازل والمنازلة فالوصف بما يخرج الكلام عن حد الحقيقة أسيئاً أو ليس الحقيقة الصغيرة منه الثوب الطويل الضائق من الخبز والأهلام حتى يكاد يكرها المظلم ويتبدله على غير وجهها المروءة إلا أن ذلك لا يرد في شعرنا إلا من بعض الوجوه الممروءة كالنزل والمدح وأشبههما عما يوافق الخيال ويجري مع وهم النفس ويقصد به تصوير الوجهان الحقن أكثر مما يقصد به تحرير الحقيقة الزائفة ولذلك تفتن فيه شمراء العرب وتسايقوا إلى الصور الخيالية منه يعجزون عنها في كل قالب ويأتون بها من كل سبيل وقد آتسروا ميدان الخيال فحسبوا جاوراً ووجدوا مجال القول ذات سعة فقالوا وباعتهم ألياب اللثة واتساع تراكيبها وبلاغة تغييرها وجورالة أنماطها ووفرة الاستعارات والكتابات منيفاً فأدبروا أن تراسر قلوبهم بملقة الفنان وأجادوا بصائرهم في سماء الخيال فاستنقروا النجوم من اللسان وأسامى ذلك من تحرير الواقع، وإرثاد الحكم وضرب الأبطال تصويراً الخائن وقد وصف الغضاد فاعلم لا يكاد يغير جوهر نصه عن الطبيعة ولا يجدون عن حقيقة الصديق

ياتون به وتوسنا فيه ترسماً لا يتصورن ثم على الإتيان بجله . ولهم إذا وصفوا حالاً من حال رجلين أو معركة جيشين أو منابه عجين أو فرق منية أو مصاب قوم جلموا في ذلك بأحسن مما نحن به وتوسنا به لا لا تقدر أن ينسبهم إليه . وعل ذلك أنا الذي وصف الأسد بما لا يقدر أن يوصي على وصفه بجله ويحكم وصف معركة واترل بما لا يقدر شاعر صرف على الإتيان بظفره فهم بذلك أقدر على تصوير الواقع وغرباً قدر على تصوير الأعيان لا بنا إذا وصنا التي يبتنا من بيان صفاته إلى أدقها وأضناها وتوصنا من إدراك منابه إلى أسفرها وأدناها حتى لا يبق منه باقية ولا تقوتنا منه حقيقة وصف ثم إذا وصفوا حالة أو موقفاً توصلوا إلى آخر دعائله وأبوابها عن أدق تنقياته وبسطه لبين السكر بالاستكاد تبصره عن الحس محب خواصه وسراره وذلك لأنهم يقيمون وجنات النفس إلى أعضائها فلا يفترون فيها جلالاً ولا ذقناً وهي الزينة التي يفترون الشاعر بها ونحن نغير إلى تلك الصماثر إشارة إجمال وتترك إلى القارئ تمام التصوير والتفصيل

هنا وترتسبان كل فرق بينا وبين الأفرنج من مثل البديع اللطيف والمنوي عمالاً وجوده له عندم والفتن في إيراد المعاني على ألسنة كثيرة عما أفردها به ذوهم وأوردنا على كل ذلك شاهداً (١٠- معاني)

على التعلل والالباغ أكثر مما في نظم الديوان من التمسك والغطايات إذ هي تنهني حسن الاختراع في تأليف حكاياتها وراعة النظم في وضع أليائها ولطف التصور في بيان مشاعر جملتها واختلاف حالها ودة ترويب نفسها في طويلة وعارضة شديدة وقوة فائقة في التصور مما يسلزم روية طويلة عراطف متعددة في المقاطع المستعارة التي والنظم والتأليف على غير ما تقتضيه القصائد والالباغ المستعارة التي يقصد بها التألم غرضاً واحداً أي بأن به في أبيات متعددة لا يطمع فيها إلى قصد حكاية ولا إلى تشيل عراطف متعددة ولا إلى إقامة نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ويضع في دوره التمثل ما كان ينبغي أن يقوله صاحب الدور الأصل . وقد اعتل هذا الفن إتياناً في هذه الأيام واشتغل به جماعة منا نظرياً في الروايات القصيرة وأخصهم المرحوم المأسوف عليه الشيخ جميل البارحي في روايته المروعة والرواة إلا أننا لم نبلغ فيه مبلغ الأفرنج بعد ولا وصلنا إلى ما وصلوا إليه من درجة كماله وإتقانه

ومن الفرق بيننا وبينهم في نظم الشعر أننا نترجمهم في وصف الشيء وهم يترجموننا في وصف الحالة أي أننا وصفنا الأسد بالفرس أو الفرس أو التي الجبل أو الناعمة الجسنة أي أننا في ذلك أحسن مما

من كلامنا وكلامهم لفتاق بنا المجال وخرج بنا فطاق البحث إلى دائرة
أوسع من دائرة الموضوع تستغرق كتاباً بأسره ولكن الذي يؤخذ
من جملة ما أوردناه أنهم قوم امتازوا عنا بشيء وامتزنا عنهم بأشياء
وإننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ولم يجمعوا من شعرنا كذلك وهي
ولاشك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها
من غرارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير واتساع مذاهب
البيان حتى لقد سماها الأفرنج أنفسهم «آسم لغة في العالم» وكفى
بذلك بياناً لفضلها على سائر اللغات ودليل على فضل شعرها على
سائر الشعر والله أعلم



صفحة من مجلة (فصول)

رقم مسلسل	رقم للمجلد	رقم العدد	عنوان العدد
١	١	١	مشكلات التراث
٢	١	٢	متنوع النقد الأدبي - الجزء الأول
٣	١	٣	متنوع النقد الأدبي - الجزء الثاني
٤	١	٤	نقد الشعر العربي
٥	٢	١	الشاعر والكلمة
٦	٢	٢	الرواية والقصة
٧	٢	٣	المسرح : اتجاهاته ونقدها
٨	٢	٤	القصة القصيرة : اتجاهاتها ونقدها
٩	٣	١	حافظ وشوقي - الجزء الأول
١٠	٣	٢	حافظ وشوقي - الجزء الثاني
١١	٣	٣	الأدب المقارن - الجزء الأول
١٢	٣	٤	الأدب المقارن - الجزء الثاني
١٣	٤	١	النقد الأدبي والمعلوم الإنسانية
١٤	٤	٢	تراثنا الشعري
١٥	٤	٣	الحدائق - الجزء الأول
١٦	٤	٤	الحدائق - الجزء الثاني
١٧	٥	١	الأسلوبية
١٨	٥	٢	الأدب والفنون
١٩	٥	٣	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الأول
٢٠	٥	٤	الأدب والأيدولوجيا - الجزء الثاني
٢١	٦	١	تراثنا النقدي - الجزء الأول
٢٢	٦	٢	تراثنا النقدي - الجزء الثاني
٢٣	٦	٣	جماليات الإبداع والتأثير الثقافي - الجزء الأول
٢٤	٦	٤	جماليات الإبداع والتأثير الثقافي - الجزء الثاني
٢٥	٧	٢ + ١	الشعر العربي الحديث
٢٦	٧	٤ + ٣	نقد المصطلح الأدبي
٢٧	٨	٢ + ١	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الأول
٢٨	٨	٤ + ٣	دراسات في النقد التطبيقي - الجزء الثاني
٢٩	٩	٢ + ١	طه حسين وعباس العقاد
٣٠	٩	٤ + ٣	اتجاهات النقد العربي الحديث
٣١	١٠	٢ + ١	نقد الإبداع (الجزء الأول)
٣٢	١٠	٤ + ٣	نقد الإبداع (الجزء الثاني)

كشاف المجلد العاشر

(أ) كشاف الأعداد

- العددان الأول والثاني :
تصانيف الإبداع الأدبي (الجزء الأول)
العددان الثالث والرابع :
تصانيف الإبداع الأدبي (الجزء الثاني) .

(ب) كشاف الموضوعات

- | | |
|---------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| - الإبداع والخطابة | - الأزمات أم الإبداع |
| ألفاق جديدة لتاريخ الأدب | عقولة لتفسير بداية الإبداع الفلسفي |
| - شكوى صياد | - عبد الغفار مكاوي |
| ع ١١٧ / ٢ - ١٢٦ . | ع ١٨ / ٤ - ٣٦ . |
| - الإبداع والخطابة : قراءة في أسرار | - إشكالية الإبداع الشعري بين التطهير اليوناني والتأصيل العربي |
| عبد القاهر الجرجاني ودلالته | والتفسير للمعاصر |
| - مجدى أحمد توفيق | - عبد الفتاح حيان |
| ع ٤٨ / ٢ - ٦١ . | ع ٦٢ / ٢ - ٨٢ . |
| - الاختراع والإبداع في كتب «المسند» . | - إلهام الخلق الفني |
| - عصام جوى | - محمد يونس شرف |
| ع ١١٤ / ٤ - ١٢٢ . | ع ٢٥ / ٢ - ٣٧ . |
| - الأدب المتقابل والأدب للقرآن | - أما قبل |
| في الدراسات العربية الحديثة | - رئيس التحرير |
| تأليف : نجيب الحداد | ع ٢ / ٤ - ٤ . |
| - تقديم : مدحت الجيار | - أما قبل |
| وثائق عربية | - رئيس التحرير |
| ع ٢٤٠ / ٤ - ٢٥٩ . | ع ٤ / ٤ - ٤ . |

- أنطولوجيا الإبداع الفني
- صلاح قصوه
- ع ٤، ٣ / ٤ - ٢٧ - ٤٩ .
- البنية البطركية
- تأليف : هشام شرابي
- عرض : سوسن ناجي
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٧٩ - ١٨٩ .
- توحيد الخلق في إبداع فتان
- وفاة محمد إبراهيم
- ع ٤، ٣ / ٤ - ٩٨ - ١١٣ .
- جدول المعادل السمي والمعادل للوضوح في النقد الأدبي
- تأليف : والترج . أونيغ
- ترجمة وتقديم : حسن البنا عز الدين
- ع ٤، ٣ / ٢ - ٢٢٩ - ٢٣٩ .
- جدلية الإبداع والموقف النقدي
- عز الدين إسماعيل
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٢٧ - ١٣٧ .
- جدوى الشعر وجدوى النقد
- وثائق من النقد العربي الحديث
- تأليف : ت . س . إليوت
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
- ع ٤، ٣ / ٢ - ٢١٤ - ٢٢٨ .
- جدوى الشعر وجدوى النقد
- وثائق من النقد العربي الحديث
- تأليف : ت . س . إليوت
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
- ع ٤، ٣ / ٢ - ٢٢٩ - ٢٤٤ .
- الجذور السوسيو- تاريخية لحركة الإحياء
- قراءة في كتاب (تصيلة الحقى- دراسة في شعر رواد الإحياء)
- متابعات
- عرض كتاب
- تأليف : منحت الجليل
- عرض : عبد العزيز مواني
- ع ٤، ٣ / ٤ - ١٤١ - ١٤٧ .
- خصوصيات الإبداع الشعري
- نبيلة إبراهيم
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٧ - ٨٢ .
- دراسات في الشعرية
- الشابي نموذجاً
- متابعات
- عرض كتاب
- تأليف : مجموعة من الأساتذة الجليلين
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٦٨ - ١٧٢ .
- عرض : محمد الناصر المجهي
- ع ٤، ٣ / ٤ - ١٤٨ - ١٦٨ .
- دور الآخر في الإبداع الجمالي
- وليد منير
- ع ٤، ٣ / ٢ - ٩٢ - ١٠٥ .
- دور المرأة الخفية في «الإبداع» والتحليل
- محمد مفتاح
- ع ٤، ٣ / ٤ - ٨٣ - ٨٧ .
- الرواية الصحيحة المقترضة
- لمطلة صمد بن كلثوم
- وثائق من النقد العربي الحديث
- باب تحقيقات
- تحقيق : فضل بن حيار العباري
- ع ٤، ٣ / ٤ - ١٦٩ - ١٨٩ .
- شخصية للأدب في أدب القرن العشرين
- تأليف : نيكولاى أُنستاسيف
- ترجمة : ينيى يوحنا
- ع ٤، ٣ / ٢ - ٢٤٠ - ٢٤٨ .
- الصورة والثقة والفكرة
- في ديوان محمد إبراهيم أبو سة
- «رماد الأسطة الحظراء»
- (متابعات)
- مصطفى ماهر
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٥٢ - ١٦٧ .
- طاقلة العنوان وحركة الإبداع
- يحيى الرخاوى
- ع ٤، ٣ / ٤ - ٥٠ - ٦٦ .
- العملية الإبداعية من منظور توليد
- سحر مشهور
- ع ٤، ٣ / ٢ - ٨٣ - ٩١ .
- عن الشعر واللغة غير المغلانية
- ف . شكولوفسكى
- ترجمة : مكارم الغمرى
- ع ٤، ٣ / ٤ - ٨٨ - ٩٧ .
- في صلة الشعر بالسحر
- مبروك المناسي
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٤ - ٢٤ .
- قراءة لرواية ١٩٥٢
- لمطلة صافية إبراهيم
- منحت الجليل
- ع ٤، ٣ / ٢ - ١٦٨ - ١٧٢ .

- قضية الإبداع وألقها المعرفية
- عمود أمين العالم
ع ١٧ / ٤ - ١١ - ١٧ .
- قضية شياطين الشره
والزها في النقد العربي
- عبد الله سالم السطاطي
ع ١٣ / ٢ - ٦ - ١٣ .
- قرأت لغوية في مسرحية
« البحر » لأوس طه
- (مقدمة نقدية)
- محمد عبد المطلب
ع ١٣ / ٤ - ١٢٥ - ١٤٠ .
- « كتب المازي وأحداث التصانيف »
للشيخ محمد عبد
- (وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
مجلة ثمرات الفنون
ع ١١ / ٢ - ٢١١ - ٢١٣ .
- « الكتب العلمية وغيرها »
للشيخ محمد عبد
- (وثائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
مجلة الزواجر للمصرية
ع ١٠ / ٢ - ٢٠٨ - ٢١٠ .
- مفهوم الواقعية في أدب عمود البندى القصصى
(رسائل جامعية)
- عرض : مصطفى عبد الشافي مصطفى
ع ١٢ / ٤ - ١٩٠ - ١٩٢ .
- من قضايا الإبداع في التراث العربي
- فهد حكيم
ع ١٦ / ٢ - ٣٨ - ٤٧ .
- نحو أجرومية للنص الشعري
دراسة في قضية جاعلية
(الواقع الأدبي - تجربة نقدية)
- سعد مصلوح
ع ١٠ / ٢ - ١٣٨ - ١٥١ .
- نحو تطوير ميثاق
لتجربة الإبداع الشعري
- فهد جويرو غزول
ع ١٠ / ٢ - ١٠٦ - ١١٦ .
- نصوص من النقد العربي الحديث
حكايات الشيخ المهدي
هل هي أول مجموعة قصصية
في أدبنا الحديث ؟
(وثائق)
- محقق : محمد زكريا عتاي .
ع ١٠ / ٢ - ١٩٠ - ١٩٧ .
- النظرية الأدبية المعاصرة
تأليف : إيمان سيلدن
ترجمة : جابر صليو
- عرض : محمد بربوي
(عروض كتب)
ع ١٠ / ٢ - ١٧٣ - ١٧٨ .
- هذا العدد
- التحرير .
ع ١٠ / ٢ - ١١ - ١٠ .
- هذا العدد
- التحرير
ع ١٠ / ٤ - ٩ - ٩ .
- هذا العدد
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ١٠ / ٢ - ٣٠ - ٣٠ .
- هذا العدد
- ترجمة : ماهر شفيق فريد
ع ١٠ / ٤ - ٣ - ٣ .
- يد الفيل آراء حول الاستعارة
ومعنى المصطلح «استعارة» في الكتابات المبكرة
في النقد العربي
وثائق من النقد العربي الحديث
تأليف : فلفهارت هاينريخس
- (ترجمة) : معاذ اللاتع
ع ١٠ / ٤ - ١٩٥ - ٢٢٨ .

(ج) كشاف المؤلفين

- بنيسى بوحالة
- شخصية المؤلف في أدب القرن العشرين
تأليف نيكولاى أناتوليف
ع ١٠ / ٢ - ٢٤٠ - ٢٤٨ .
- التحرير
- هذا العدد
ع ١٠ / ٢ - ١١ - ١١ .
- التحرير
- هذا العدد
ع ١٠ / ٤ - ٩ - ٩ .

- حسن البنا عز الدين
- جدول للمادل السمعى والمادل للموضوعى فى النقد الأدبى
- تأليف : والترج . لوتج
- ع ١ / ٢ - ٢٢٩ - ٢٣٩ .
- وليس - التصريح
- أما قبل
- ع ١ / ٢ - ٤
- وليس - التصريح
- أما قبل
- ع ٤ / ٤ - ٤
- سحر مشهور
- العملية الإبداعية من منظور تأويل
- ع ١ / ٢ - ٨٣ - ٩١ .
- سعد المانع
- (ترجمة)
- يد الشمال - آراء حول مصطلح الاستعارة
- فى الكتابات التقليدية للبكرة
- تأليف : لطفهات هانزكس
- (وتلقت)
- ع ٢ / ٤ - ١٩٥ - ٢٢٨ .
- سعد مصلوح
- نحو أجرومية للنصر الشعرى
- (دراسة فى فصيلة جمالية)
- (الواقع الأبدى - تجربة نقدية)
- ع ١ / ٢ - ١٣٨ - ١٥١ .
- سوسن ناهى
- البنية البطركية
- تأليف : هشام شراى
- (عرض كتاب)
- ع ١ / ٢ - ١٧٩ - ١٨٩ .
- شكوى هاد
- الإبداع والمضارة
- أفاق جمالية لتاريخ الأدب
- ع ١ / ٢ - ١١٧ - ١٣٦ .
- صلاح قصصه
- أنطولوجيا الإبداع الفنى
- ع ٣ / ٤ - ٣٧ - ٤٩ .
- عبد العزيز موالى
- المجلد السوسيو تاريخية لحركة الإحياه
- تأليف : مدحت الجبار
- قراءة فى كتاب قصيدة للمضى
- (عرض كتاب)
- ع ٣ / ٤ - ١٤١ - ١٤٧ .
- عبد الغفر مكنوى
- الأزمة أم الإبداع
- علاوة لتفسير بداية الإبداع الفلسفى
- ع ٣ / ٤ - ١٨ - ٣٦ .
- عبد الله سالم المظنق
- قضية شياطين الشعراء وأثرها فى النقد العربى
- ع ١ / ٢ - ٦ - ١٣ .
- عبد الفتاح حنا
- إشكالية الإبداع الشعرى
- بين التنظير اليونانى والتأصيل العربى والتفسير المعاصر
- ع ١ / ٢ - ٦٢ - ٨٢ .
- عز الدين إسماعيل
- جدلية الإبداع والموقف النقدى
- ع ١ / ٢ - ١٢٧ - ١٣٧ .
- عصام جوى
- الاختراع والإبداع فى كتاب « العملة »
- ع ٢ / ٤ - ١١٤ - ١٢٢ .
- فرمال جوىرى لوزول
- نحو تنظير سيميوطيقى
- لترجمة الإبداع الشعرى
- ع ١ / ٢ - ١٠٦ - ١١٦ .
- فضل بن حمار العيارى
- الرواية الصعبة للقرن
- لمعلقة عمرو بن كلثوم
- (تحقيق)
- ع ٢ / ٤ - ١٦٩ - ١٨٩ .
- فهد حكيم
- من نشأته الإبداع فى التراث العربى
- ع ١ / ٢ - ٢٨ - ٤٧ .
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة)
- جدوى الشعر وجدوى النقد
- تأليف : ت . م . إبيوت .
- وتلقت
- (نصوص من النقد الغربى الحديث)
- ع ١ / ٢ - ٢١٤ - ٢٢٨ .
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة)
- جدوى الشعر وجدوى النقد
- تأليف : ت . م . إبيوت
- وتلقت
- (نصوص من النقد الغربى الحديث)
- ع ٣ / ٤ - ٢٢٩ - ٢٤٤ .
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة)
- هذا المبد This Issue
- ٣ - ١٠
- ع ١ / ٢ - ٣٠ - ٣٠
- ماهر شفيق فريد
- (ترجمة) This Issue

- هذا المجلد
ع ٣، ٤ / ٥ - 3
- مبروك الفتاحي
- في صلة الشعر بالسحر
ع ١٤، ١٥ - ٢٤
- جدي أحمد توفيق
- الإبداع والحطاب : قراءة في أسرار عبد القاهر الجرجاني ودلائله
ع ١، ٢ / ٤٨ - ٦١
- محمد بوري
- النظرية الأدبية المعاصرة
تأليف : رمان سبدن
ترجمة : جابر صفور
(عروض كتب)
ع ١، ٢ / ١٧٢ - ١٧٨
- محمد زكريا حشاش
- نصوص من النقد العربي الحديث
حكايات الشيخ للهندي
(ولائق)
ع ١، ٢ / ١٩٠ - ١٩٧
- محمد عبد المطلب
- قراءة لغوية في مسرحية البحر لآس دلود
(الواقع الأدبي - تجربة نقدية)
ع ٣، ٤ / ١٢٥ - ١٤٠
- الشيخ عبد عبد
(ولائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
والكتب العلمية وغيرها
ع ١، ٢ / ٢٠٨ - ٢١٠
- الشيخ عبد عبد
(ولائق)
- نصوص من النقد العربي الحديث
مجلة ثمرات الفنون
«كتب للناظر وأحاديث للتصاميم»
ع ١، ٢ / ٢١١ - ٢١٢
- محمد مطاع
- دور المروعة الخلفية في الإبداع والتحليل
ع ٣، ٤ / ٨٣ - ٨٧
- محمد الناصر الجبسي
- دراسات في الشعرية
تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين
(عروض كتب)
ع ٢، ٣ / ١٤٨ - ١٦٨
- محمد ياسر شرف
- إلهام الخلق الفني
ع ١، ٢ / ٢٥ - ٢٧
- محمود أمين العالم
- قضية الإبداع وألفها العربية
ع ٣، ٤ / ١١ - ١٧
- مدحت الجبار
- قراءة لرواية ١٩٥٧
لجنيل عطية إبراهيم
ع ١، ٢ / ١٦٨ - ١٧٢
- مدحت الجبار
- وثائق حرية (تعلق وتلقيم)
الأدب للقاتل والأدب للقاتل
في الدراسات العربية الحديثة
تأليف : نجيب الحناد
ع ٣، ٤ / ٢٤٥ - ٢٥١
- مصطفى عبد الشاق مصطفى
- مفهوم الواقعية في أدب محمود البدي النصفي
(عروض)
[رسائل جامعية]
ع ٣، ٤ / ١٩٠ - ١٩٧
- مصطفى ماهر
- الصورة والنقطة والفكرة في ديوان محمد إبراهيم أبو سنة
«رماد الأسئلة المحترقة»
(مباحثات)
ع ١، ٢ / ١٥٢ - ١٦٧
- مكارم القمري
(ترجمة)
- عن الشعر واللغة غير المطبوعة
في . شكولوسكي
ع ٣، ٤ / ٨٨ - ٩٧
- نجلة إبراهيم
- خصوصيات الإبداع الشعري
ع ٣، ٤ / ٦٧ - ٨٢
- وفاء محمد إبراهيم
- توحيد الخلق في إبداع فنان
ع ٣، ٤ / ٩٨ - ١١٣
- وليد منير
- دور الآخر في الإبداع الجبالي
ع ١، ٢ / ١٢ - ١٥
- يحيى الخولعي
- طلبة الطولان وحركة الإبداع
ع ٣، ٤ / ٥٠ - ٩٦

الهيئة المصرية العامة للكتاب

في مكتباتها



بالقاهرة

- ٣٦ شارع شريفات : ٧٥٩٦١٢
- ١٩ شارع ٢٦ بولوت : ٧٤٨٤٣١
- ٥ ميدان عزرايت : ٧٤٠٠٧٥
- ٢٢ شارع الجمهورية : ٩١٤٢٢٣
- ١٣ شارع الميدان : ٥٤٦٧٧٢
- الباب الأخضر بالحسين : ٩١٣٤٤٧

والمحافظات

- دمتور شارع عبد السلام النافذات : ٦٢٠٥
- طنطا - ميدان الساعة : ٢٥٩٤
- الحلة الكبرى - ميدان المطقت : ٤٢٧٧
- المنصورة ٥ شارع الثورة : ٦٧١٩
- الجيزة - ١ ميدان الجيزة : ٧٧١٣١١
- المنيا - شارع ابن خضبت : ٤٤٥٤
- أسيوط - شارع الجمهورية : ٢٠٣٢
- أسوان - السوق السياحت : ١٩٣٠
- الإسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول تليفون : ٢٢٩٢٥

المركز الدولي للكتاب

٣ شارع ٢٦ بوليو بالقاهرة ت : ٧٤٧٥٤٨



which calls for a revision of the traditional views on creativity. Creativity, in this new perspective, is no longer abstract or transcendental. It would make more sense to speak of it in terms of production and re-production.

Second, there is *Purse's* theory claiming that creativity, production and re-production all stem from the same nucleus or matrix. *Purse's* semiotics are now regarded as one of the foundations of theories of artificial intelligence for the light they shed on its processes of production, reception and interpretation.

Meftah maintains that, with the convergence of the divergent, both analyst and creator are governed by the same mechanisms. Pre-knowledge, stored in memory, makes for the re-production of literary and artistic texts as well as for other aspects of human behaviour. It is this background knowledge which guides the steps of both creator and analyst.

Next, there is *Victor Shklovsky's* 'On Poetry and Irrational Language' rendered into Arabic by *Maqarim Al-Ghannay*. The emphasis here falls on the art of poetry. *Nabila Ibrahim*, as we have seen, has been concerned with collective creativity. *Shklovsky*, on the other hand, is preoccupied with a highly individual form of creativity. A poet creates through his use of language. The main question posed by *Shklovsky*, here, is : what sort of language? In providing an answer, he concludes that a poet needs another-an irrational-kind of language.

As a Russian formalist, *Shklovsky's* criticism is a product of the Modernism of the late nineteenth and the early twentieth centuries.

Shklovsky asserts that idea and speech are not enough to meet the needs of an inspired poet. He must take liberties with the language he uses to the extent of turning it into something subjective, irrational even.

Shklovsky sets much store by the phonetic dimension of language. Sound could operate outside the fold of meaning, or even in opposition to it. It elicits an immediate response and makes for a rich suggestiveness. Sounds can evoke sorrow, delight and a wide spectrum of other human emotions.

On an equally empirical plane is *Walida Mohamed Ibrahim's* 'Monothelism in an Artist's Creation'. This is a study in plastic art focusing on some five hundred pictures by *Salah Tahir*, a major contemporary Egyptian artist- all employing the letters 'hawa' (He), normally referring to God in Arabic writing. *Tahir's*

experiment sheds light on the relation between Man and his Creator. Through his chosen theme, he has been able to give expression to the mystical part of his psyche, endowing the word 'Hawa' (He) with both meaning and artistic value.

In her analysis of *Tahir's* paintings, *Ms Ibrahim* takes into account three aspects: the experience of the artist; the response of the viewer; and the work of art itself. Having conducted an interview with the artist and made herself acquainted with extant literature on his work, she undertakes an analysis of his paintings from two angles: plastic values as abstract entities; and the emotional and intellectual background to them. Two sets of pictures- one opaque and the other illuminated- are juxtaposed and contrasted in an attempt to trace the artist's line of development from beginning to end.

Ms Ibrahim concludes that in his variations on the word 'Hawa' (He) *Tahir* has been trying to reduce physical plurality to metaphysical unity. To quote from his own writings, 'It is through art, and art alone, that our lost souls could be recovered. It is a potential substitute provided our souls are wide awake'.

Finally, *Isam Bahi* writes on *Innovation and Creativity in Al-Umdah*, a critical treatise by an ancient Arab critic, *Ibn Rashiq*. *Bahi* starts with a definition of the terms 'Innovation' and 'Creativity' in the context of two age-old controversies : the issue of language and meaning, and the quarrel between the ancients and the moderns. According to *Ibn Rashiq*, 'Innovation' is more related to meaning, whereas 'Creativity' has more to do with a poet's use of language.

Ibn Rashiq's distinction between 'Innovation' and 'Creativity' assumes a possible separation between language and meaning. But in his actual practice he cannot avoid a merger of the two. His prejudice against the Moderns : (though he shows a certain partiality for the poetry of *Ibn Al-Rumi* narrows his scope. He maintains that poetry has a definite diction, sanctioned by centuries of usage, that should not be abandoned. He thus inadvertently turns a poet into a mere 'consumer' of stock responses, attitudes, ideas and emotions.

Abridged and translated by

MAHER SHAFIQ FARID

Artistic Creation Salah Qansuwwah poses anew the questions: What is art? What is the nature of a work of art? What are the distinguishing features of artistic creation? After reviewing the main landmarks on the road, Qansuwwah concludes that, rather than being a form of consciousness, art is an ontological style or level. Two planes of existence are clearly related to the artistic phenomenon, but do not constitute a work of art in themselves: First, the artistic character that finds its way into man's practices in the domains of religion, science, philosophy and action. Second, the artistic texture manifested, in various ways in such phenomena as dream, play magic and myth.

Imagination and value are inextricable in so far as necessity turns into a potential; with raw materials subjected to a process of rigorous selection terminating in the creation of a work of art.

According to Qansuwwah, artistic vision is the opposite of Sartre's '*esprit de sérieux*'. It is nearer to Proust's definition of art as a rediscovery of reality and a way of bringing it under control.

The themes of love, woman and youth—so recurrent in human literature, ancient and modern—are touched upon by Qansuwwah in an attempt to trace their causes, effects and contexts.

From philosophy and aesthetics Yahya Al-Rakhawy's '**Aggressive Energy and the Dynamism of Creativity**' takes us to the domain of psychology. The writer seeks to shed light on the resemblances and differences between the nature of aggression, on the one hand, and the essence of creativity on the other. Aggression, as distinct from aggressiveness, is a positive instinct making for the preservation of the individual and the species alike.

In the context of the theory of instincts, a comparison is made by Al-Rakhawy between sex and aggression regarding their respective nature, expression, goals and functions. Through analysis and comparison, he shows the role played by aggressive energy as an agent for motion, activity, creativity and innovation.

Aggression, in its positive forms, is thus seen as a contribution to creativity. It goes beyond the layers of self-consciousness, penetrating the minds of the recipients and disturbing them out of their apathy and self-complacency.

Al-Rakhawy infers that the instinct of aggression is deeper and of greater significance than the sexual instinct. He calls for a study of all forms of creativity

from a biological, functional and teleological perspective.

With Nabila Ibrahim we move on from the domain of psychology to the study of folklore. The starting-point for her '**Particularity of Folk-Creativity**' is the fact that folk-Creativity is as inevitable as instinctual activity. It is a natural process and an integral part of the cultural framework in a given society.

Despite the fact that folklore constitutes a kind of collective memory, it is ever open to new interpolations and additions. This may take one or more of three possible forms: (i) addition through quantitative accumulation (ii) redistribution of the content of texts over new forms (iii) cancellation of certain aspects of the old and their replacement by the new.

The main features of folk literary expression are as follows: (i) oral communication through the sense of hearing (ii) susceptibility to conservation through a written medium (iii) reciprocity between a performer and an audience.

Particularity of composition, as far as folk-literature is concerned, lies basically in the anonymous character of this act of composition. It also manifests itself in its protean character as it changes hands from one narrator to another. Through an examination of folk tales, songs and proverbs, Nabila Ibrahim seeks to pinpoint the distinguishing features of folk-literature as distinct from individual creativity.

Folk-literature sets no barriers between the real and the surreal. It deals with types rather than individuals. It is simple without being superficial, and makes frequent use of repetition as an effective rhetorical device.

The relationship between the real and the surreal in folk literature is governed by three considerations; nature; personification; and the world of the unknown. Through an analysis of different folk genres, the writer stresses the connections between form and function.

Mohamed Meftah's '**The Role of Background Knowledge in Creativity and Analysis**' takes us to another cognitive discipline, one that is meant to replace cybernetics, namely artificial intelligence. The writer assumes the existence of two, ever separate, lines running in parallel: the creative and the critical.

Recent philosophical studies have given rise to theories and concepts that make both creator and analyst subject to the same mental processes.

To start with, there is the concept of intertextuality

THIS ISSUE ABSTRACT

The present issue of *Fusul* takes up where our last issue left off: it resumes our discussion of creativity and related subjects. No attempt is made to say the last word on the subject since, by its very nature, it recognises no such thing as a 'final' or 'definitive' word. Rather, our approach is meant to serve as a springboard towards further discussion.

The issue of creativity is too wide to be encompassed within the bounds of literary criticism. Hence *Fusul's* decision to attack the subject from various angles.

Fusul has put eight questions to Mahmoud Amin Al-Aleem, specialist in philosophy and criticism. Some of these questions touch on creativity in the domain of philosophy, others on creativity in art and letters while still others deal with so-called creative criticism, as well as with the conditions of the creative process. Al-Aleem's answers take the form of a cohesive and sustained argument in which the issues involved are viewed from clear-cut intellectual perspectives. Among these issues are creativity as such; its realization on mental, scientific, historical and sociological planes; as well as its literary and critical manifestations. His argument could be summed up as follows: all creativity is an independent and self-contained activity. It has its own components without being divorced from ulterior sources. Al-Aleem applies this basic concept to various forms of creativity. Despite the uniqueness of the artistic process, he remarks it retains its connection with a universal significance and remains, conditioned by objective factors. While recognizing the individuality of the creative artist, Al-Aleem stresses the social and historical dimensions informing creativity and giving it whatever cognitive value it may have.

Next, there is Abdel Ghafor Makawi's philosophical study '*Crisis the Mother of Creativity: An Attempt at Interpreting the Beginnings of Philosophical Creativity*'. In dealing with his subject, the writer dwells on four modern thinkers: Descartes, Kant, Hegel and Husserl.

According to Makawi, the concept of 'crisis' plays a positive role in the development of philosophical thinking. It lies behind all that is new and fresh. It is closely related to the concept of contradiction in its two forms: the logico-dialectical; and the historico-temporal. Descartes, who started by doubting everything, ended up as a believer in a thinking 'I': *cogito, ergo sum*. Kant, who regarded contradiction as a mere phenomenon or an illusion on the part of pure reason, came to the conclusion that the contradictions of knowledge, in the absence of an empirical or concrete basis, are 'limit situations' to be avoided if philosophy were to be critical and scientific. Hegel, like other advocates of the dialectic, is a staunch supporter of the dialectic as the motive power behind both thought and reality. As for Husserl, the founder of Phenomenology, he reveals the contradictions of psychologism when applied to logic and mathematics and calls for a return 'to the objects themselves'.

Makawi concludes that the historical and cultural conditions obtaining in our society today make it imperative to adopt a methodical approach to the problems facing us. Since crisis is the mother of creativity, it is hoped that the contradictions in which our life abounds will give rise to a new way of thinking and a new life.

From pure philosophy we move on to aesthetics or the study of the beautiful in art. In his '*Ontology of*



FUSUL

Journal of Literary Criticism

Issued by

General Egyptian Book Organization

Chairman

SAMIR SARHAN

Editor :

EZZ EL-DIN ISMAIL

Managing Editor :

ETIDAL OTHMAN

Lay Out :

SAID EL MESSIRY

Seceretaryte :

ISAM BAHY

WALEED MONEER

MOHAMMAD GHATH

AHMAD MEGAHED

AMMAL SALAH

Advisory Editors :

Z.N. MAHMOUD

S.EI-QALAMAWI

SH.DAIF

A.EL-QUTT

M.WAHBA

M.SUWAIF

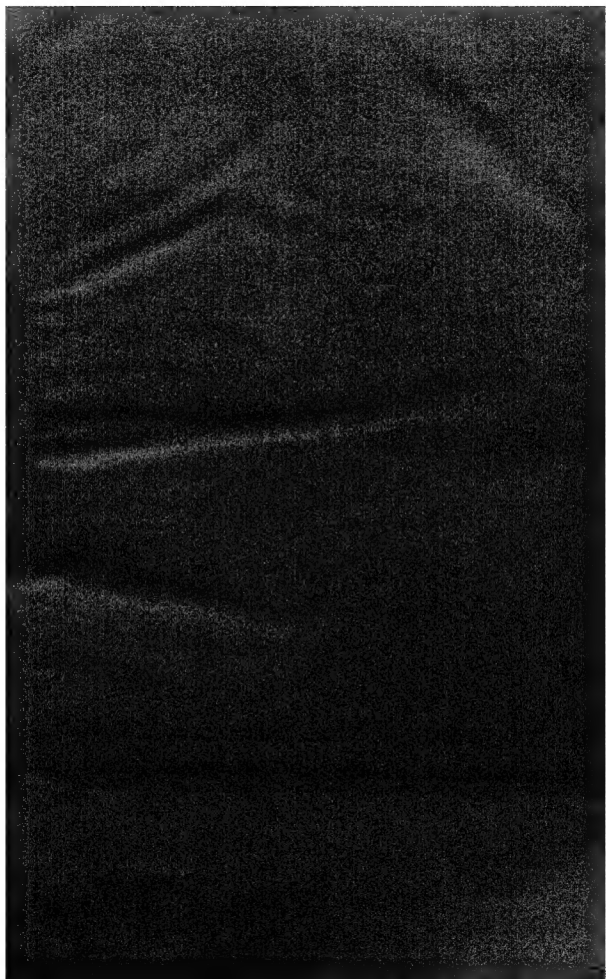
N.MAHFOUZ

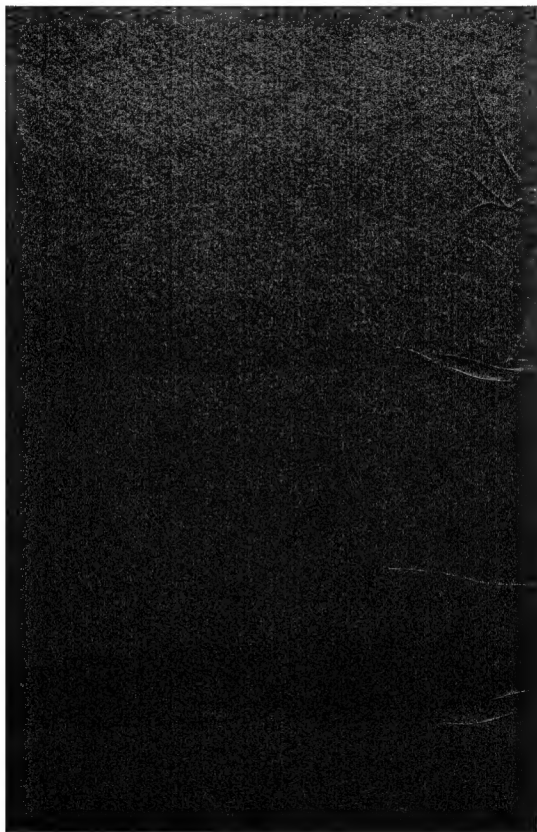
Y.HAQQI

ISSUES OF CREATIVITY

PART 2

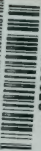
. VOL. X . NO 3, 4 . January 1992







Bibliotheca Alexandrina



0536227